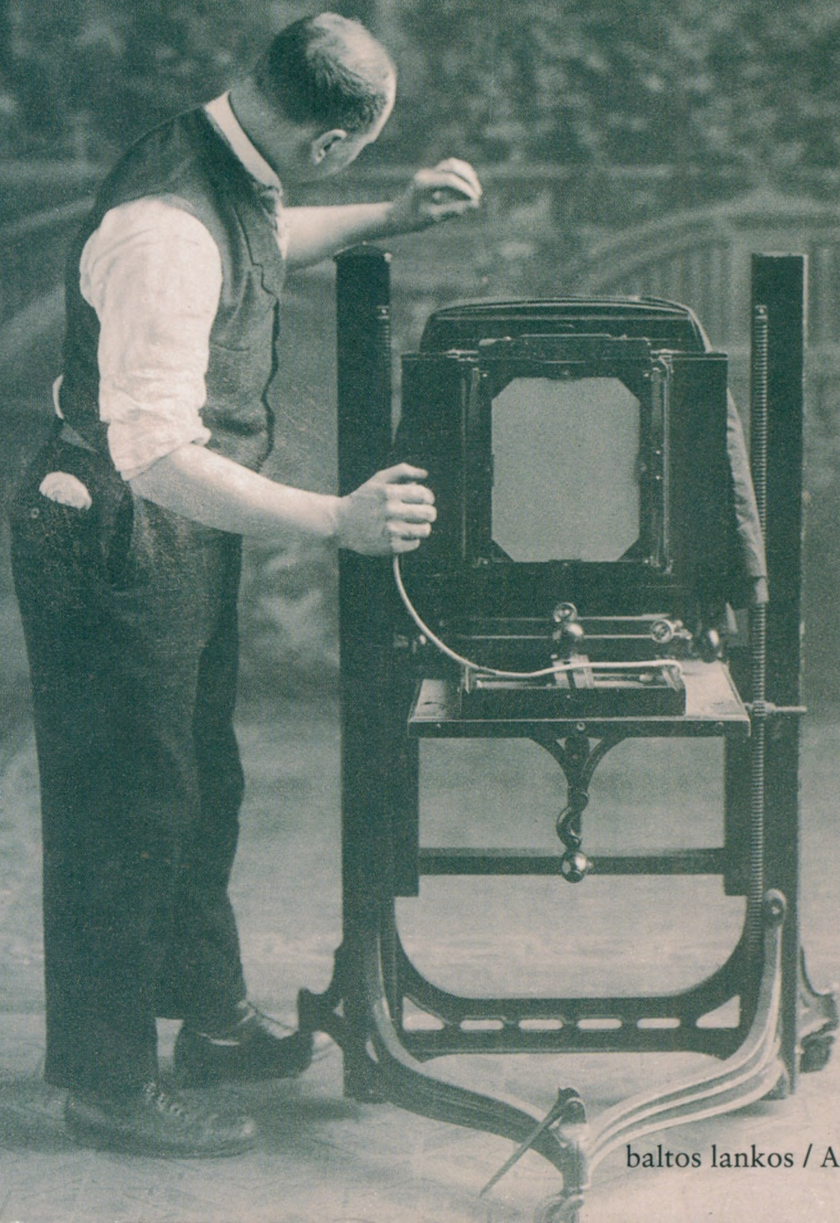
SUSAN SONTAG

Apie fotografiją



baltos lankos / ALK

SUSAN SONTAG

SUSAN SONTAG

Apie fotografiją

Iš Amerikos anglų kalbos vertė
Laurynas Katkus

baltos lankos

This edition published with support from the Open Society Fund-Lithuania, and from the CEU Translation Project of the Open Society Institute-Budapest

Knygos leidimą finansavo Atviros Lietuvos fondas
ir Atviros visuomenės institutas Budapešte
(Vidurio Europos universiteto Vertimų projektas)

Redaktorė
Audrė Kubiliūtė

Dailininkas
Eugenijus Karpavičius

Viršelyje panaudota nuotrauka iš Lietuvos vaizdo ir garso archyvo:
fotografijos studija Čikagoje (apie 1920 m.)

Versta iš Susan Sontag, *On Photography*,
New York–London–Toronto–Sydney–Auckland:
Anchor Books Doubleday, 1990

Rinko ir maketavo BALTOS LANKOS
Printed in Lithuania
ISBN 9955-00-040-6
ISSN 1392-1673

Skiriu Nicolei Stéphane

Viskas prasidėjo nuo vienos esė apie kai kurias estetines ir moralines problemas, kurias kelia fotografinių atvaizdų įsigalėjimas; bet kuo daugiau galvojau apie tai, kas yra fotografijos, tuo sudėtingesnės ir įdomesnės tos problemos man rodėsi. Viena mintis generavo kitą, ši (mano nustebimui) – trečią, ir taip radosi serija rašinių apie fotografijų prasmę ir raidą. Galiausiai nukeliavau taip toli, kad teiginius, pateiktus pirmojoje esė, pagrįstus faktais ir varijuotus vėlesnėse, galėjau apibendrinti ir įtvirtinti labiau teoriniu lygmeniu, o tuomet baigti.

Šios esė pirmiausia kiek kitokiu pavidalu buvo išspausdintos *The New York Review of Books* ir turbūt niekad nebūtų parašytos, jei jo redaktoriai, mano bičiuliai Robertas Silversas ir Barbara Epstein, nebūtų skatinę manęs atsiduoti šiai fotografijos manijai. Esu dėkinga jiems ir savo draugui Donui Ericui Levine'ui už vertingus patarimus ir nesavanaudišką pagalbą.

S.S.
1977 metų gegužė

Turinys

Platono oloje

ŽMONIJA vis dar stoviniuoja Platono oloje, senoviniu įpročiu gėrėdamasi vien tiesos atvaizdais. Bet mokytis iš fotografijų yra ne tas pats, kas mokytis žiūrint į senesnius, amatininkų padarytus, atvaizdus. Pirmiausia aplinkui yra kur kas daugiau mūsų dėmesio reikalaujančių vaizdų. Jų inventorizacija prasidėjo 1839 metais, ir nuo to laiko fotografuojama, rodos, viskas. Šis fotografuojančios akies nepasotinamumas pakeičia įkalinimo oloje – mūsų pasaulyje – sąlygas. Mokydamos mus naujo vizualinio kodo, fotografijos keičia ir plečia mūsų supratimą apie tai, į ką žiūrėti verta ir ką stebėti turime teisę. Jos yra matymo gramatika ir dar svarbiau – jo etika. Bet didingiausias fotografijos laimėjimas yra jos keliamas jausmas, jog galvoje kaip atvaizdų antologiją galima turėti visą pasaulį.

Kolekcionuoti fotografijas – tai kolekcionuoti pasaulį. Filmai ir televizijos programos švysteli ant sienos, sumirga ir išnyksta, o statiškų fotografijų atvaizdas yra ir daiktas: lengvutis, lengvai pagaminamas, nešiojamas, renkamas, saugomas. Godard'o filme *Karabinieriai* (*Les Carabiniers*, 1963) du valstiečius liumpenus stoti į Karaliaus armiją suvilioja pažadas, kad galės plėšti, prievartauti, žudyti, daryti priešui viską, ko užsigeis, ir praturtėti. Bet trofėjų lagamine, kurį po daugelio metų Mikelandželas ir Ulisas išdidžiai parneša namo savo žmonoms, pasirodo, yra tik šimtai Paminklų, Universalinių parduotuvių, Žinduolių, Gamtos stebuklų,

Transporto priemonių, Meno kūrinių ir kitų uždraustų planetos lobių nuotraukų. Godard'o pokštas gyvai parodijuoja dviprasmišką fotografinio atvaizdo magiją. Fotografijos yra turbūt pačios paslaptingiausios iš visų objektų, sudarančių ir įkūnijančių aplinką, kurią mes vadiname modernia. Juk iš tikrųjų fotografijos yra užfiksuotos patirtys, o fotoaparatas – idealus grobuoniškai nusiteikusios sąmonės ginklas.

Nufotografuoti – tai pasisavinti fotografuojamą daiktą, pasaulio atžvilgiu laikytis tam tikros pozicijos, kuri panaši į žinojimą, taigi ir į valdžią. Manoma, garsusis pirmasis susvetimėjimo paūmėjimas, žmonijai įpratus paversti pasaulį abstrakčiais spausdintais žodžiais, sukėlė tą faustiškos energijos ir žalos psichikai perteklių, kurio reikėjo norint sukurti modernias, neorganiškas visuomenes. Bet spauda, paverčianti pasaulį mentaliniais objektais, atrodo esanti ne toks apgaulingas jo filtravimo būdas kaip fotografiniai atvaizdai, kurie dabar teikia daugiausia informacijos apie praeities išvaizdą ir dabarties akiratį. Tai, kas parašyta apie asmenį ar įvykį, aiškiai yra interpretacija, lygiai kaip rankų darbo vizualinės ataskaitos – paveikslai ar piešiniai. Nufotografuoti atvaizdai atrodo esą ne tiek teiginiai apie pasaulį, kiek jo dalys, realybės miniatiūros, kurias kiekvienas gali pasidaryti ar įsigyti.

Fotografijos, žaidžiančios su pasaulio dimensijomis, pačios gali būti sumažintos, padidintos, apkarpytos, retušuotos, restauruotos, aranžuotos. Jos sensta, kamuojamos įprastinių popierinių daiktų negalių; jos išnyksta; jos tampa vertingos, būna parduodamos ir perkamos; jos reprodukuojamos. Pasaulį supakuojančios fotografijos, rodos, skatina pakuoti. Jos grūdamos į albumus, įrėminamos ir statomos ant stalų, kabinamos ant sienos, projektuojamos kaip skaidrės. Jos spausdinamos laikraščiuose ir žurnaluose; policininkai dėsto jas pagal abėcėlę; muziejai rengia jų parodas; leidėjai deda į knygas.

Daugelį dešimtmečių knyga buvo pats įtakingiausias fotografijų apiforminimo (paprastai jas sumažinant) būdas, garantuodavęs joms ilgaamžiškumą, galbūt net nemirtingumą – juk fotografijos yra trapūs, lengvai suplėšomi ar pametami daiktai – ir platesnę publiką. Akivaizdu, kad fotografija knygoje yra atvaizdo atvaizdas. Bet kadangi ji, šiaip ar taip, yra spausdintas, plokščias objektas, knygoje reprodukuota fotografija praranda kur kas mažiau pradinių savybių nei paveikslas. Nepaisant to, knyga nėra visiškai patenkinamas fotografijų ciklų įvedimo į apyvartą būdas. Fotografijų žiūrėjimo tvarką siūlo puslapiai, bet niekas neįpareigoja skaitytojo laikytis rekomendacijų ir nenurodo, kiek laiko reikia žiūrėti į kiekvieną nuotrauką. Chriso Markerio filmas *Jeigu aš turėčiau keturis kupranugarius* (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966), nuostabiai sukomponuota meditacija apie visų rūšių ir temų fotografijas, siūlo subtilesnį ir griežtesnį statiškų fotografijų supakavimo (ir padidinimo) būdą. Nustatoma tiek žiūrėjimo tvarka, tiek tikslus žiūrėjimo į kiekvieną fotografiją laikas; taip jos tampa suprantamesnės ir emociškai paveikesnės. Tačiau filme rodomos fotografijos – priešingai pateikiamoms knygose – nebėra daiktai, kuriuos galima kolekcionuoti.

Fotografijos parūpina įrodymus. Tai, apie ką mes sužinome, bet kuo abejojame, atrodo įrodyta, kai mums parodoma nuotrauka. Vienas iš fotoaparato naudingumo aspektų yra įtariamųjų įamžinimas. Pirmą kartą fotografijas šiam tikslui panaudojo Paryžiaus policija 1871 metų birželį medžiodama komunarus. Nuo to laiko fotografijos tapo naudingu moderniųjų valstybių įrankiu vis judresniems piliečiams stebėti ir kontroliuoti. Kitas fotoaparato naudingumo aspektas yra tas, kad jis patvirtina. Fotografija yra neginčijamas kokio nors įvykio tikrumo įrodymas. Vaizdas gali būti iškraipytas, bet liekame įsitikinę, kad kažkas panašaus į tai

egzistuoja ar egzistavo. Kad ir koks ribotas (dėl neprofesionalumo) ar pretenzingas (dėl meninių ambicijų) būtų fotografas, bet kuri fotografija rodosi turinti nekaltesnį ir todėl teisingesnį santykį su vizualine realybe nei kiti mimetiniai objektai. Taurių vaizdų virtuozai – Alfredas Stieglitzas ar Paulas Strandas, – ištisus dešimtmečius komponavę įspūdingas, nepamirštamas fotografijas, pirmiausia vis dėlto nori parodyti kažką „va ten" taip pat kaip „Polaroido" savininkas, kuriam fotografavimas yra patogi ir greita užrašų forma, ar fotografas mėgėjas, suvokiantis nuotraukas kaip kasdienio gyvenimo suvenyrus.

Paveikslas ar prozinis aprašymas yra ne kas kita, kaip šiek tiek selektyvi interpretacija, o fotografija gali būti laikoma šiek tiek selektyvia perregimybe (*transparency*). Bet, nepaisant tikrumo prezumpcijos, suteikiančios visoms fotografijoms autoritetą, patrauklumą ir įdomumą, fotografų darbai nėra išimtis iš paprastai įtartinų sandėrių tarp meno ir tiesos. Net kai fotografai stengiasi vien tik atspindėti realybę, juos vis tiek persekioja nebylūs skonio ir sąžinės imperatyvai. Nepaprastai gabūs ketvirtojo dešimtmečio pabaigos Fermų apsaugos administracijos fotografinio projekto dalyviai (tarp jų – Walkeris Evansas, Dorothea Lange, Benas Shahnas, Russellas Lee) darydavo tuzinus neturtingų fermerių frontalių nuotraukų, kol gaudavo patį tikriausią atvaizdą – tiksliausią fotografuojamojo veido išraišką, kuri atitikdavo fotografų skurdo, šviesos, orumo, tekstūros, išnaudojimo ir geometrijos sampratas. Spręsdami, kaip turėtų atrodyti nuotrauka, teikdami pirmenybę tam, o ne kitam išlaikymui, fotografai objektams visad primeta savo kriterijus. Nors tam tikra prasme fotoaparatas ne vien interpretuoja realybę, bet ir ją fiksuoja, fotografijos yra tokia pati pasaulio interpretacija kaip ir paveikslai bei piešiniai. Tie atvejai, kai fotografuojama palyginti neišrankiai, nerūpestingai, kukliai, nesumažina šios veiklos didaktiškumo. Bū-

tent šis fotografinio įrašo pasyvumas – ir visuotinė jo esatis – yra fotografijos „pranešimas“, jos agresija.

Idealizuojantys atvaizdai (pavyzdžiui, dauguma mados ir gyvūnų fotografijų) yra ne mažiau agresyvūs už darbus, kurių privalumas yra paprastumas (kaip klasės nuotraukos, niūresni natiurmortai, įtariamųjų fotografijos). Kiekvienas fotoaparato panaudojimas turi agresijos elementą. Tai buvo akivaizdu ir XIX amžiuje, penktajame ir šeštajame – pirmaisiais šlovingais fotografijos gyvavimo dešimtmečiais, ir vėliau, kai technologija vis labiau skatino supratimą, kad pasaulis yra galimų fotografijų komplektas. Netgi tokių meistrų kaip Davido Octaviuso Hillo ir Julios Margaret Cameron, kuriems fotoaparatas buvo tik tapybiškų vaizdų gavimo priemonė, fotografavimo prasmė labai skyrėsi nuo dailininkų tikslų. Nuo pat pradžių fotografijai buvo būdinga fiksuoti kuo didesnį objektų ir temų skaičių. Tapyba niekados neturėjo tokio didingo užmojo. Vėlesnė fotografavimo technologijos industrializacija tik įgyvendino nuo pat pradžių fotografijai būdingą pažadą: paverčiant atvaizdais demokratizuoti visas patirtis.

Tie laikai, kai norint fotografuoti reikėjo turėti gremėzdišką ir brangų įtaisą – išmintingųjų, turtuolių ir apsėstųjų žaislą, – atrodo gerokai nutolę nuo stilingų kišeninių fotoaparatų, kiekvieną raginančių daryti nuotraukas, eros. Pirmaisiais aparatais, pagamintais Anglijoje ir Prancūzijoje XIX amžiaus penktojo dešimtmečio pradžioje, galėjo naudotis tik jų išradėjai ir ekspertai. Kadangi tuo metu nebuvo profesionalių fotografų, negalėjo būti ir mėgėjų, ir fotografavimas neturėjo aiškios socialinės reikšmės; tai buvo nemokama, taigi meninė veikla, nors beveik nepretenduojanti būti menu. Tik industrializuota fotografija tapo menu. Kai industrializacija suteikė fotografijai socialinę reikšmę, reakcija į tai sustiprino fotografijos, kaip meno, savimonę.

Pastaruoju metu fotografija tapo beveik tokia pat populiaria pasilinksminimo rūšimi kaip seksas ir šokiai – o tai reiškia, kad, kaip ir kitų masinių meno formų, dauguma žmonių nepraktikuoja fotografijos kaip meno. Dažniausiai ji yra socialinis ritualas, būdas nuginti nerimą ir valdžios įrankis.

Šeimos (taip pat kitų grupių) nariais laikomų individų įamžinimas – ankstyviausia masinio fotografijos naudojimo forma. Jau mažiausiai šimtmetį vestuvių nuotrauka yra tokia pat neatskiriama ceremonijos dalis kaip ir tradicinės žodinės formulės. Fotoaparatai lydi šeimos gyvenimą. Pagal Prancūzijoje atliktą sociologinę apklausą, fotoaparatus turi dauguma šeimų, tačiau dvigubai labiau tikėtina, kad turinti vaikų šeima įsigis bent vieną aparatą nei kad jų neturinti šeima. Nefotografuoti savo vaikų, ypač kai jie maži, yra tėvų abejingumo ženklas, lygiai kaip nenusifotografuoti su klase po baigiamųjų egzaminų yra paaugliško maišto išraiška.

Iš nuotraukų kiekviena šeima sudėsto fotografinę savo kroniką – portatyvinį atvaizdų komplektą, liudijantį šeimyninių ryšių glaudumą. Visai nesvarbu, kokie įvykiai fotografuojami – svarbu, kad fotografijos yra, kad jos saugomos. Fotografija tampa šeimos ritualu kaip tik tada, kai industrinėse Europos ir Amerikos šalyse po chirurgo peiliu gulasi pats šeimos institutas. Kai iš kur kas didesnės šeimynos bloko buvo išskaptuotas tasai klaustrofobiškas vienetas, branduolinė šeima, į pagalbą atėjo fotografija, įamžindama ir simboliškai patvirtindama pavojuje atsidūrusį šeimyninio gyvenimo tęstinumą ir mažėjančius jo mastus. Tie vaiduokliški pėdsakai, fotografijos, sukuria išsisklaidžiusių giminaičių buvimo iliuziją. Šeimos fotografijų albumas paprastai kalba apie didžiąją šeimą, ir dažnai yra vienintelė jos liekana.

Suteikdamos menamą nerealios praeities nuosavybės teisę, fotografijos taip pat padeda žmonėms užvaldyti erdvę, kurioje jie jaučiasi nesaugiai. Taip fotografija vystosi drauge

su viena būdingiausių šiuolaikinių veiklos rūšių – turizmu. Pirmą kartą istorijoje didelės žmonių masės trumpam laikui reguliariai palieka įprastinę aplinką. Keliauti savo malonumui ir nepasiimti fotoaparato – visiškai nenormalu. Nuotraukos bus neginčijami įrodymai, kad kelionė įvyko, kad programa įvykdyta, malonumas patirtas. Fotografijos dokumentuoja vartojimo faktus, įvykusius šeimai, draugams, kaimynams nematant. Bet priklausomybė nuo fotoaparato, prietaiso, kuris paverčia tikru tai, kas patiriama, neišblėsta ir dažniau keliaujant. Fotografavimas patenkina tą patį kosmopolitų, kaupiančių fotografinius kelionės laivu Nilu ar keturiolikos dienų Kinijoje trofėjus, poreikį, kurį turi ir vidurinės klasės atostogautojai, paveiksluojantys Eifelio bokštą ar Niagaros krioklį.

Fotografavimas, būdas paliudyti patirtį, taip pat yra ir būdas jos atsisakyti – apriboti ją fotogeniškų dalykų paieška, paversti ją atvaizdu, suvenyru. Kelionė tampa fotografijų rinkimo planu. Pats fotografavimo procesas ramina ir sušvelnina sutrikimo jausmą, kurį kelionė dažniausiai sustiprina. Daugumai turistų tiesiog būtina įterpti fotoaparatą tarp savęs ir nepaprasto objekto, su kuriuo jie susidūrė. Nebūdami tikri dėl kitokių reakcijų, jie fotografuoja. Patirtis įgyja formą: sustoti, nufotografuoti ir keliauti toliau. Šis metodas ypač priimtinas negailestingos darbo etikos suluošintiems žmonėms – vokiečiams, japonams ir amerikiečiams. Fotoaparato naudojimas sušvelnina nerimą, „darboholikų“ jaučiamą atostogaujant, kai jie nedirba ir tartum privalo linksmai leisti laiką. Jie gali daryti tai, kas yra tarsi smagi darbo imitacija – fotografuoti.

Atrodo, kad savosios praeities netekę žmonės yra patys aistringiausi fotografuotojai namie ir svetur. Kiekvienas, gyvenantis industrializuotoje visuomenėje, yra priverstas po truputį atsisakyti praeities, bet kai kuriose valstybėse, ypač Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Japonijoje, atsiskyrimas

nuo praeities buvo itin skausmingas. Šio amžiaus aštuntojo dešimtmečio pradžioje legendą apie įžūlų, doleriais pertekusį bukaprotį amerikietį turistą, gyvavusią du ankstesnius dešimtmečius, pakeitė misterija kolektyvą mėgstančio turisto japono, kurį stebuklingai aukštas jenos kursas paleido iš savosios salos kalėjimo ir kuris paprastai būna apsiginklavęs dviem fotoaparatais: po vieną prie šono.

Fotografija tapo vienas pagrindinių būdų ką nors patirti, sukurti dalyvavimo pojūtį. Vienoje viso puslapio reklamoje vaizduojamas nedidelis būrys žmonių, susispaudusių, žvelgiančių į priekį, nustebusių, susijaudinusių, sunerimusių, – išskyrus vieną. Tas kitaip nusiteikęs žmogus prie akies laiko fotoaparatą – jis atrodo šaltakraujiškas, beveik besišypsantis. Kiti yra pasyvūs, akivaizdžiai susirūpinę stebėtojai, o turintysis aparatą pavirto kažkuo aktyviu, vojeristu: jis vienintelis susidorojo su šia situacija. Ką mato tie žmonės? Nežinia. Ir nesvarbu. Tai Įvykis: tai, ką verta pamatyti – ir nufotografuoti. Reklamos tekstą, baltomis raidėmis užrašytą ant tamsaus apatinio fotografijos trečdalio ir imituojantį teletaipo žinutę, sudaro tik šeši žodžiai: „Praha... Vudstokas... Vietnamas... Saporas... Londonderis... LEICA." Sudužusios viltys, jaunimo kvailiojimai, kolonijiniai karai ir žiemos sportas yra panašūs – juos sulygino fotoaparatas. Fotografavimas sukūrė chronišką vojeristinį santykį su pasauliu, suvienodinantį visų įvykių prasmę.

Fotografija nėra vien įvykio ir fotografo susitikimo rezultatas; pats fotografavimas yra įvykis, įgaunantis vis daugiau teisių kištis, brautis, ignoruoti tai, kas vyksta. Patį situacijos suvokimą dabar artikuliuoja fotoaparato įsibrovimas. Visur esantys aparatai įtikinamai teigia, jog laikas sudarytas iš įdomių įvykių, įvykių, kuriuos verta nufotografuoti. Savo ruožtu tai skatina manyti, kad kiekvienam bet kokios moralinės prigimties įvykiui turi būti leista pasibaigti, idant į pasaulį ateitų kažkas kita – fotografija. Pasi-

baigus įvykiui, nuotrauka suteikia jam savotiško nemirtingumo (ir svarbos), kurio kitu atveju jis niekuomet nebūtų galėjęs tikėtis. Kol realūs žmonės žudosi arba žudo kitus realius žmones, fotografas lieka už savo aparato ir sukuria mažytę kito pasaulio dalelę: jo atvaizdą, kuris grasina pergyventi mus visus.

Fotografavimas iš esmės yra atsiribojimo aktas. Žiūrint į tokius įsimintinus šiuolaikinio fotožurnalizmo laimėjimus – vietnamiečio vienuolio, kuris siekia benzino kanistro, ar bengalo partizano, perduriančio surištą kolaborantą, nuotraukas – apimantis siaubas iš dalies kyla dėl suvokimo, kad renkantis tarp gyvenimo ar nuotraukos, natūralu tapo rinktis pastarąją. Įsikišantis žmogus negali fiksuoti; fiksuojantis žmogus negali kištis. Nuostabus Dzigos Vertovo filmas *Žmogus su kino kamera* (1929) pateikia idealų fotografo – žmogaus, nuolat judančio per visiškai skirtingų įvykių kraštovaizdį taip vikriai ir greitai, kad įsikišimas iš esmės neįmanomas, – įvaizdį. Hitchcocko *Langas į kiemą* (*Rear Window*, 1954) kuria papildantį įvaizdį: fotografo, kurį vaidina Jamesas Stewartas, intensyvus ryšys su vienu įvykiu (per fotoaparatą) užsimezga kaip tik todėl, kad jis susilaužė koją ir yra prikaustytas prie vežimėlio; laikinai tapęs nejudrus, jis nebegali paveikti to, ką mato, ir todėl fotografavimas jam pasidaro dar svarbesnis. Net jei fotoaparato naudojimas yra nesuderinamas su įsikišimu fizine prasme, jis vis tiek yra dalyvavimo forma. Nors aparatas yra stebėjimo punktas, fotografavimo aktas yra daugiau nei pasyvus stebėjimas. Kaip ir seksualinis vojerizmas, fotografavimas yra būdas bent jau tyliai, o dažnai ir atvirai skatinti visa, kas vyksta ir vyks. Daryti nuotraukas – tai domėtis daiktais tokiais, kokie jie yra, nekeičiant jų *status quo* (bent jau tiek laiko, kiek jo reikia „gerai“ fotografijai padaryti), būti bendrininku bet ko, kas dalyką daro įdomų, vertą fotografijos, – įskaitant (jei tai įdomu) kito asmens skausmą ar nelaimę.

„Aš visuomet maniau, kad fotografavimas yra nešvankus dalykas, todėl jį ir pamėgau, – rašė Diane Arbus, – ir kai pirmą kartą padariau nuotrauką, jaučiausi kaip tikra iškrypėlė.“ Profesionalų fotografą galima laikyti nešvankėliu, jei jis ieško temų, kurios laikomos nepadoriomis, neliečiamomis, marginalinėmis. Bet šiais laikais tokių temų rasti sunkiau. Ir apskritai – koks gi tas perversyvus fotografavimo aspektas? Jei dirbančius profesionalius fotografus dažnai užplūsta seksualinės fantazijos, galbūt iškrypimas yra tas faktas, jog šios fantazijos yra sykiu tikėtinos ir visiškai nesuderinamos su situacija. Antonioni filme *Padidinimas* (*Blow-up*, 1966) madų fotografas, spragsėdamas fotoaparatu, konvulsiškai šokinėja aplink Veruškos kūną. Išties – nešvanku! Tačiau iš tikrųjų naudojimasis fotoaparatu nėra labai geras seksualinio suartėjimo būdas. Tarp fotografo ir fotografuojamojo turi būti atstumas. Aparatas neprievartauja ir net neužvaldo, nors gali įsibrauti, peržengti ribas, iškraipyti, išnaudoti ir – pačia metaforiškiausia prasme – pasikėsinti į gyvybę. Visi šie veiksmai, priešingai nei seksualinė trauka, gali būti daromi per atstumą ir net kiek atsiribojus.

Seksualinė fantazija daug raiškesnė nuostabiame Michaelo Powello filme *Smalsuolis Tomas* (*Peeping Tom*, 1960), kuris yra ne apie smalsuolį, bet apie psichopatą, žudantį moteris fotoaparate įtaisytu ginklu. Jis nė sykio nepaliečia fotografuojamų moterų. Negeidžia jų kūnų; o geidžia nufilmuotų atvaizdų, įamžinančių, kaip jos miršta. Tuos atvaizdus jis žiūri namuose ir patiria vienišą pasitenkinimą. Powello filmas sugestijuoja, jog esama ryšių tarp impotencijos ir agresijos, tarp profesionalaus žvilgsnio ir žiaurumo, – jie savo ruožtu nurodo kertinę su fotoaparatu susijusią fantaziją. Aparatas kaip falas yra daugių daugiausia neįtikinamas variantas tos neišvengiamos metaforos, kurią kiekvienas nesąmoningai vartoja. Kad ir kokia neaiški būtų ši fantazija, ji

visai nesubtiliai įvardijama, kai kalbame apie fotoaparato „užtaisymą", „nutaikymą", apie „pleškinimą" .

Senamadišką fotoaparatą užtaisyti buvo sudėtingiau ir sunkiau nei rudąją anų laikų muškietą „Bess". Dabartinis fotoaparatas nori būti lazeriniu ginklu. Vienoje reklamoje sakoma:

> „Yashica Electro-35 GT" – tai kosmoso amžiaus fotoaparatas, kurį pamėgs jūsų šeima. Daryk gražias fotografijas dieną ir naktį. Automatiškai. Be jokių nesusipratimų. Tik nusitaikyk, nustatyk ryškumą ir pleškink. GT kompiuterinės smegenys ir elektroninis užraktas padarys likusį darbą.

Kaip ir automobilis, fotoaparatas pardavinėjamas nelyginant plėšrūniškas ginklas – kiek įmanoma labiau automatizuotas, parengtas pulti. Liaudies skonis teikia pirmenybę lengvai, neregimai technologijai. Gamintojai tikina klientus, kad norint fotografuoti nereikia jokių įgūdžių ar specialių žinių, kad aparatas yra visažinis, kad jis reaguoja į mažiausią krustelėjimą. Tai taip paprasta, kaip pasukti mašinos raktelį ar nuspausti gaiduką.

Lygiai kaip revolveriai ir automobiliai, fotoaparatai yra svajonių mašinos ir jų naudojimas gali tapti įpročiu. Tačiau, nepaisant visų ekstravagantiškų kasdienės kalbos posakių ir reklaminių pareiškimų, fotoaparatai nėra mirtį nešantys prietaisai. Hiperbolėje, pagal kurią mašinos reklamuojamos kaip ginklai, yra tiesos: išskyrus karo metą, automobiliai nužudo daugiau žmonių nei ginklai. Fotoaparatu/ginklu nežudoma, tad grėsminga metafora lyg ir subliūkšta kaip vyro fantazija – tarp kojų turėti revolverį, peilį ar įrankį. Tačiau fotografavimo akte vis dėlto esama grobikiškumo. Fotografuoti žmones – tai juos išniekinti, išvysti juos tokius, kokių jie patys savęs niekada nemato, sužinoti apie juos tai, ko jie niekad negalės žinoti; fotografavimas paverčia žmones daiktais, kuriuos galima simboliškai užvaldyti. Kaip fotoaparatas yra šautuvo sublimacija, taip ir kieno nors

fotografavimas yra sublimuota, švelni žmogžudystė, tinkanti liūdnam ir baugščiam mūsų amžiui.

Galbūt kada nors žmonės išmoks išlieti savo agresiją fotoaparatais, o ne ginklais, bet to rezultatas bus nuo atvaizdų dūstantis pasaulis. Viena vieta, kur žmonės kulkas pakeičia nuotraukomis, yra Rytų Afrikos safarį išstumiantis fotografinis safaris. Medžiotojai turi ne vinčesterius, o fotoaparatus „Hasselblad"; užuot žiūrėję pro šautuvo taikiklį, jie žiūri pro vaizdo ieškiklį. Praėjusio amžiaus pabaigos Londone Samuelis Butleris skundėsi, kad „kiekviename krūme tupi fotografas ir tarsi riaumojantis liūtas tyko, ką galėtų praryti". Dabar fotografai apsupę taikosi į nykstančius, todėl nebežudomus žvėris. Šioje rimtoje komedijoje, ekologiniame safaryje, šautuvai virto kameromis dėl to, kad gamta nustojo būti tuo, kuo ji visados buvo – ko žmonės turėjo saugotis. Dabar gamtą – sutramdytą, atsidūrusią pavojuje, mirtingą – reikia ginti nuo žmonių. Išsigandę mes šauname. Apimti nostalgijos – fotografuojame.

Dabartis yra nostalgiškas laikas, ir fotografijos aktyviai propaguoja nostalgiją. Fotografija yra elegiškas sutemų menas. Dauguma nufotografuotų dalykų vien todėl, kad yra nufotografuoti, tampa kilnesni. Šlykštus ar groteskiškas daiktas gali jaudinti, nes jį sutaurino fotografo dėmesys. Gražus objektas gali sukelti liūdnų jausmų – nes jis paseno, suiro ar nebeegzistuoja. Visos fotografijos yra *memento mori*. Fotografuoti – tai pajusti kito asmens (ar daikto) mirtingumą, pažeidžiamumą, kintamumą. Atriekdamos vieną akimirką ir ją užšaldydamos, visos fotografijos liudija negailestingą laiko tiglį.

Fotoaparatas pradėjo dubliuoti pasaulį tuo metu, kai žmogaus aplinka svaiginamu greičiu ėmė keistis: per trumpą laiką sunaikinus nesuskaičiuojamą daugybę biologinio ir socialinio gyvenimo formų, šis prietaisas galėjo įamžinti tai, kas pradingo. Nuotaikingas, rafinuotas Atget ir Brassaï Pa-

ryžius beveik nebeegzistuoja. Šeimos albume išsaugoti mirę giminaičiai ir draugai, jų egzistencija nuotraukose kiek sumažina jų išnykimo keliamą nerimą ir gailestį, o dabar jau nugriautų pastatų, subjaurotų ir apleistų kaimų fotografijos kuria plonytį saitą su praeitimi.

Fotografija yra tariama būtis ir drauge nebūties ženklas. Kaip ir kambario židinys, fotografijos – ypač žmonių, tolimų kraštovaizdžių ir miestų, dingusios praeities – žadina svajones. Nuotraukų keliamas nepasiekiamumo jausmas maitina erotinius jausmus tų, kuriems atstumas didina geismą. Meilužio fotografija, paslėpta ištekėjusios moters piniginėje, virš paauglio lovos kabantis roko žvaigždės plakatas, ženkliukas su politiko veidu rinkėjo palto atlape, vairuotojo kabinoje priklijuoti vaikų atvaizdai – visi šie fotografijos, kaip talismano, naudojimo pavyzdžiai atskleidžia sentimentalų, bet slapta ir magišką jausmą: bandymą kontaktuoti ar pareikšti teisę į kitą realybę.

Fotografijos gali kurstyti geismą tiesiogiai, utilitariai – kai kas nors kolekcionuoja anonimines geidžiamų kūnų fotografijas masturbavimuisi. Sudėtingiau, kai fotografijos naudojamos moraliniam impulsui stimuliuoti. Geismas neturi istorijos – bet kuriuo atveju jis patiriamas visas ir tiesiogiai. Jį sukelia archetipai, ir šiuo aspektu jis yra abstraktus. Tačiau moraliniai jausmai įsišakniję istorijoje, kur veikia konkretūs asmenys ir kurios situacijos visuomet specifinės. Taigi naudojant fotografiją geismui sukelti ir sąžinei sužadinti reikia laikytis kone priešingos taktikos. Sąžinę mobilizuojantys vaizdai visuomet susiję su konkrečia istorine situacija. Kuo jie bendresni, tuo mažiau tikėtina, kad bus paveikūs.

Fotografija, pranešanti apie kokią nors netikėtą nelaimės zoną, nepaveiks viešosios nuomonės, jei nebus tinkamo emocinio ir intelektualinio konteksto. Mathew Brady ir jo

kolegų padarytos karo siaubus vaizduojančios nuotraukos neatgrasino žmonių nuo dalyvavimo Pilietiniame kare. Blogai apsirengusių, į skeletus panašių belaisvių, laikytų Andersonvilyje, nuotraukos nuteikė viešąją Šiaurės nuomonę prieš Pietus. (Andersonvilio fotografijų poveikį iš dalies turbūt lėmė tai, kad tuo metu fotografijos apskritai buvo naujas dalykas.) Politinė savimonė, kurią septintajame dešimtmetyje įgijo daugelis amerikiečių, leido jiems suvokti tai, ką iš tikrųjų vaizduoja Dorotheos Lange 1942 metais padarytos Vakarų pakrantės japonų imigrantų, internuojamų stovyklose, fotografijos – nusikaltimą, kurį vyriausybė padarė didelei Amerikos piliečių grupei. Tik nedaugelis žmonių, mačiusių šias fotografijas penktajame dešimtmetyje, būtų šitaip į jas reagavę; tokio vertinimo pagrindas buvo palaidotas po visuotiniu pritarimu dėl dalyvavimo kare. Fotografijos negali sukurti moralinės pozicijos, bet jos gali ją sustiprinti arba padėti jai atsirasti.

Nuotrauka yra įsimintinesnė nei judantys vaizdai, nes ji yra laiko atraiža, o ne tėkmė. Televizija yra neatrinktų vaizdų, kiekvienas kurių paneigia prieš tai buvusį, srautas. O kiekviena statiška fotografija yra privilegijuota akimirka, paversta nedideliu objektu, kurį galima pasilikti ir vėl apžiūrėti. Nuoga Pietų Vietnamo mergaitė, ką tik nupurkšta amerikietišku napalmu, rėkianti iš skausmo, išskėstomis rankomis bėga keliu prie fotografo – ši ir panašios fotografijos, 1972 metais patekusios į daugumos pasaulio laikraščių pirmuosius puslapius, turbūt labiau sustiprino visuomenės pasibjaurėjimą karu nei šimtas per televiziją transliuotų barbarybės valandų.

Norėtųsi manyti, kad Amerikos visuomenė nebūtų taip vieningai pripažinusi Korėjos karo neišvengiamumo, jei būtų susidūrusi su fotografiniais Korėjos nusiaubimo liudijimais, su ekocidu ir genocidu, kai kuriais požiūriais beatodairiškesniais nei tie, kurie po dešimtmečio ištiko Vietnamą.

Bet ši prielaida yra menkavertė. Visuomenė nematė tokių fotografijų, nes joms ideologiškai nebuvo vietos. Niekas nepargabeno mums kasdienio Pchenjano gyvenimo nuotraukų, rodančių, kad priešas irgi turi žmogišką veidą, kaip tai padarė Hanojuje apsilankę Felixas Greene'as ir Marcas Ribaud. Amerikiečiai galėjo pamatyti fotografijas, liudijančias vietnamiečių kančias (dauguma jų gautos iš karinių šaltinių, kur, suprantama, fotografuota visiškai kitais tikslais), nes žurnalistai, mėginantys įsigyti šias fotografijas, jautėsi palaikomi nemažo būrio žmonių, suvokiančių šiuos įvykius kaip barbarišką kolonijinį karą. Korėjos karas buvo traktuojamas kitaip – kaip teisingo Laisvojo pasaulio karo su Sovietų Sąjunga ir Kinija dalis, o turint galvoje šį apibūdinimą, neribotos karinės Amerikos jėgos žiaurumo nuotraukos būtų buvusios ne vietoje.

Nors įvykis jau suprantamas kaip tai, ką verta fotografuoti, ideologija (plačiausia prasme) vis dar nustato, kas yra įvykis. Negali būti jokio, fotografinio ar kokio nors kito, įvykio liudijimo, kol pats įvykis nebus įvardytas ir apibūdintas. Fotografija niekad negali sukonstruoti – tiksliau tariant, identifikuoti – įvykių; fotografija visad imasi darbo tik jau įvardijus įvykį. Moralinio fotografijų poveikio galimybę lemia atitinkamos politinės sąmonės egzistavimas. Be jos istorijos skerdyklos nuotraukos bus greičiausiai suvoktos tiesiog kaip nerealios ar paprasčiausiai kaip demoralizuojantis emocinis smūgis.

Jausmų, įskaitant moralinį pasipiktinimą, kuriuos žmonės patiria reaguodami į prispaustųjų, eksploatuojamųjų, badaujančiųjų, nužudytųjų fotografijas, stiprumas priklauso ir nuo to, kiek šie vaizdai jiems pažįstami. Dono McCullino išsekusių Biafros gyventojų fotografijos aštuntojo dešimtmečio pradžioje kai kuriems žmonėms nebuvo tokios paveikios kaip Wernerio Bischofo padarytos Indijos bado aukų nuotraukos šeštojo dešimtmečio pradžioje, nes šie vaizdai

jau tapo banalūs, o mirštančių iš bado tuaregų šeimų Sacharoje fotografijos, pasirodžiusios 1973 metais, daugeliui turėjo atrodyti tik kaip nepakenčiamas jau žinomos žiaurumų parodos pakartojimas.

Fotografijos šokiruoja, kai rodo ką nors nauja. Deja, kartelė vis kyla ir kyla – iš dalies dėl siaubą keliančių vaizdų daugėjimo. Pirmasis susidūrimas su fotografiniu siaubo inventoriumi yra tarsi apreiškimas, tipiškai modernus apreiškimas – negatyvi epifanija. Man tai buvo Bergeno-Belseno ir Dachau fotografijos, kurias atsitiktinai radau Santa Monikos knygyne 1945 metų birželį. Niekas kitas, ką mačiau fotografijose ar gyvenime, nesukrėtė manęs aštriau, giliau, labiau. Iš tikrųjų man atrodo, kad mano gyvenimą galima padalyti į dvi dalis – dar nemačius fotografijų ir paskui (man buvo dvylika), nors turėjo praeiti keleri metai, kad iš tikrųjų supras̆čiau, apie ką jos. Kas iš to, kad jas pamačiau? Tai buvo tik fotografijos, fotografijos įvykio, apie kurį mažai ką girdėjau ir kurio negalėjau paveikti, atvaizdai kančių, kurias sunkiai galėjau įsivaizduoti ir kurių negalėjau palengvinti. Kai pažiūrėjau į tas nuotraukas, manyje kažkas lūžo. Buvo pasiekta kažkokia riba, ir ne tik siaubo; pasijutau nepaguodžiamai nuliūdinta, sužeista, nors kai kurie mano jausmai užsigrūdino; kažkas mirė; kažkas ligi šiol rauda.

Vienas dalykas – kentėti; kitas – gyventi su fotografiniais kančios atvaizdais, kurie nebūtinai sustiprina sąžinę ir sugebėjimą užjausti. Jie gali juos ir sugadinti. Sykį pamatęs tokius vaizdus, tuojau išvysi jų dar ir dar daugiau. Vaizdai perveria. Vaizdai nuskausmina. Įvykis, žinomas iš fotografijų, be jokios abejonės, tampa realesnis nei niekad nematytas fotografijose – prisiminkime Vietnamo karą (priešingas pavyzdys būtų Gulago archipelagas, kurio nuotraukų neturime). Bet daugelį kartų susidūrus su atvaizdais, įvykis tampa ne toks realus.

Tas pats dėsnis galioja ir blogiui, ir pornografijai. Nufotografuotų baisybių keliamas šokas pakartotinai žiūrint susidėvi, lygiai kaip nuostaba ir sutrikimas, juntami pirmą kartą žiūrint pornografinį filmą, pranyksta pamačius dar porą tokių filmų. Tabu pojūtis, verčiantis mus piktintis ir sielvartauti nėra daug atsparesnis už tabu pojūtį, reguliuojantį nepadorumo apibrėžimą. Pastaruoju metu jie abu buvo rimtai išmėginti. Milžiniškas fotografinis viso pasaulio nelaimių ir neteisybių katalogas kiekvieną supažindino su žiaurumu ir pavertė baisybes beveik įprastiniu – pažįstamu, tolimu („tai tik fotografija"), neišvengiamu – dalyku. Pirmųjų nacistinių konclagerių nuotraukų laikais šie vaizdai nė kiek nebuvo banalūs. Po trisdešimties metų jais esame galbūt jau visiškai persisotinę. Per šiuos paskutinius dešimtmečius „susirūpinusi" fotografija prisidėjo prie sąžinės nuslopinimo bent jau tiek pat, kiek prie jos sužadinimo.

Etinis fotografijų turinys yra labai trapus. Dauguma fotografijų, – galbūt išskyrus tų siaubų, kaip antai nacių stovyklų, nuotraukas, kurios įgavo etinių nuorodų statusą, – neišsaugo emocinio savo krūvio. 1900-ųjų nuotrauka, anuomet paveiki dėl savo temos, dabar mus sujaudins greičiau todėl, kad ji padaryta 1900 metais. Konkrečias nuotraukų savybes ir intencijas dažniausiai praryja bendras praėjusio laiko patosas. Atrodo, kad estetinė distancija yra reikšmingas fotografijų žiūrėjimo patirties aspektas – jei ne iš karto, tai tikrai praėjus tam tikram laikui. Laikas pakylėja daugumą nuotraukų, net ir pačių mėgėjiškiausių, ligi meno lygmens.

Dėl fotografijos industrializavimo ši greitai tapo racionalaus – tai yra biurokratinio – visuomenės valdymo įrankiu. Iš žaislinių vaizdelių fotografijos tapo visuotinės aplinkos dalimi – realistiniu laikomo reduktyvaus santykio su tikrove atskaitos taškais ir patvirtinimais. Fotografijos stojo svarbių kontrolės institucijų, būtent šeimos ir policijos,

tarnybon kaip simboliniai ir informaciją teikiantys objektai. Biurokratiškai kataloguojant pasaulį, daugelis svarbių dokumentų negalioja, kol prie jų nepridedama piliečio veido fotografija – ženklas.

„Realistinis“ požiūris į pasaulį, suderinamas su biurokratija, iš naujo apibrėžia žinojimą kaip techniką ir informaciją. Fotografijos vertinamos todėl, kad jos informuoja. Jos praneša, kas čia yra, inventorizuoja. Šnipams, meteorologams, tardytojams, archeologams ir kitiems informacijos profesionalams jos turi neįkainojamą vertę. Tačiau dauguma žmonių naudoja fotografijas situacijose, kuriose jų informacinė ir fikcinė vertė yra vienodai reikšminga. Fotografijų teikiama informacija tampa labai svarbi kultūros istorijos momentu, kai imama manyti, jog kiekvienas turi teisę į tai, kas vadinama žiniomis. Fotografijos laikomos būdu suteikti informaciją žmonėms, kuriems skaitymas kelia sunkumų. *Daily News* vis dar vadinasi „iliustruotas Niujorko laikraštis“, taip patvirtindamas populistinę savo prigimtį. Kitoje spektro pusėje esančiame *Le Monde*, laikraštyje, skirtame patyrusiems, gerai informuotiems skaitytojams, visai nėra fotografijų. Manoma, kad tokiems skaitytojams fotografija tik iliustruotų straipsnyje pateiktą analizę.

Nauja informacijos samprata buvo pagrįsta fotografiniu atvaizdu. Fotografija yra plona laiko ir erdvės atraiža. Pasaulyje, kuriame viešpatauja fotografiniai atvaizdai, visos ribos („kadras“) atrodo laisvai pasirenkamos. Bet kas gali būti pertraukta, atskirta nuo ko kito: reikia tik kitaip kadruoti (ir atvirkščiai, bet kas gali būti sugretinta su bet kuo kitu). Fotografija sustiprina nominalistinį požiūrį į socialinę realybę, susidedančią iš begalybės mažų vienetų, – kaip ir kokio nors objekto fotografijų skaičius yra begalinis. Fotografijose pasaulis tampa atsietų, laisvų dalelių sankaupa; o praeities ir dabarties istorija – anekdotų ir *faits divers** se-

* Įvairenybės (pranc. – *vert. past.*).

rija. Fotoaparatas atomizuoja tikrovę, paverčia ją valdoma, bet neperregima realybe. Tai požiūris į pasaulį, neigiantis tarpusavio ryšius, tęstinumą, o kiekvienai akimirkai suteikiantis paslapties. Kiekviena fotografija turi daugybę prasmių; juk pamatyti ką nors fotografijos pavidalu – tai susidurti su galimu žavėjimosi objektu. Didžiausia fotografinio atvaizdo išmintis yra ši: „Tai tik paviršius. Pagalvok – pajusk, nujausk, – kas yra po juo, kokia yra taip atrodanti realybė.“ Pati nieko negalinti paaiškinti nuotrauka nuolat ragina pasamprotauti, pasiaiškinti, pasvajoti.

Fotografija implikuoja, kad mes žinome apie pasaulį, jei priimame jį tokį, kokį fiksuoja aparatas. Bet tai yra supratimo priešybė – šis prasideda *nepriėmus* pasaulio tokio, koks jis atrodo. Bet kokio supratimo galimybė įsišaknijusi gebėjime pasakyti „ne“. Griežtai kalbant, iš fotografijos mes niekada nieko nesuprantame. Be abejo, fotografijos užtušuoja baltas dėmes mentaliniuose dabarties ir praeities paveiksluose: pavyzdžiui, praėjusio amžiaus devintajame dešimtmetyje Jacobo Riiso užfiksuoti Niujorko skurdo vaizdai labai daug pasako nežinojusiems, kad skurdas devynioliktojo amžiaus pabaigos Amerikoje iš tikrųjų buvo toks dikensiškas. Nepaisant to, perteikdama realybę, kamera visuomet nuslepia daugiau, nei atskleidžia. Kaip nurodo Brechtas, Krupo gamyklos fotografija beveik nieko nesako apie šią organizaciją. Priešingai nei erotinis ryšys, pagrįstas atrodymu, supratimas grindžiamas veikimo nuovoka. O veikiama laike, taigi ir aiškinama turi būti laike. Tik pasakojimas gali mums ką nors paaiškinti.

Fotografinio pasaulio pažinimo riba yra šis faktas – nors fotografija gali sužadinti sąžinę, ji vis dėlto negali būti etinis arba politinis pažinimas. Iš statiškų nuotraukų atsiradęs žinojimas visuomet bus koks nors sentimentas, nesvarbu, ciniškas ar humanistinis. Tai bus nukainotas žinojimas – žinojimo ir išminties iliuzija, kaip ir nuotraukų darymo aktas

yra pasisavinimo, išprievartavimo iliuzija. To, kas gali būti suprantama apžiūrinėjant fotografiją, nebylumas ir yra jų patrauklumo ir provokavimo priežastis. Visur esančios fotografijos turi nenumatomą poveikį etinei mūsų jausenai (*sensibility*). Ir taip jau pergrūstame pasaulyje sukurdama vizualų jo dublikatą, fotografija verčia mus manyti, kad pasaulis yra prieinamesnis, nei jis yra iš tikrųjų.

Būtinybė nuotraukomis patvirtinti realybę ir praplėsti patyrimą yra estetinis vartotojiškumas, į kurį dabar įjunkę visi. Industrinės visuomenės paverčia savo piliečius vaizdų narkomanais; tai proto taršos būdas, kuriam atsispirti sunkiausia. Noras nustoti klaidžiojus gelmėse, stiprus grožio ir šio pasaulio pašlovinimo bei išganymo ilgesys – visus šiuos erotinio jausmo elementus patvirtina malonumas, kurį patiriame fotografuodami. Tačiau fotografuojant pasireiškia ir kiti, ne tokie išlaisvinantys jausmai. Nebūtų klaidinga kalbėti apie žmones, *priverstus* fotografuoti: tai yra pačią patirtį paversti matymo būdu. Galų gale patirti tampa tapatu nufotografuoti, o dalyvavimui viešuose renginiuose vis labiau prilygsta renginių nuotraukų žiūrėjimas. Logiškiausias iš XIX amžiaus estetų Mallarmé pasakė, jog pasaulis egzistuoja tam, kad patektų į knygą. Šiandien viskas egzistuoja tam, kad patektų į fotografiją.

Amerika, tamsuojanti fotografijose

KAI Waltas Whitmanas pabandė apžvelgti demokratinės kultūros perspektyvas, jis stengėsi neapsiriboti grožio ir bjaurumo, svarbos ir menkumo skirtybėmis. Jam atrodė, kad skirti pagal vertę, išskyrus patį liberaliausią skyrimą, yra vergiška arba snobiška. Drąsiausias ir karščiausias mūsų kultūrinės revoliucijos pranašas atvirai išdėstė didžiulius reikalavimus. Jis manė, kad tas, kuris pakankamai plačiai aprėps tikrovę, pripažins visuotinę ir vitališką dabartinės Amerikos patirtį, nustos jaudintis dėl grožio ar bjaurumo. Whitmano Amerikoje – toje idealioje erdvėje, kurią istorija pavertė realybe, kur „atsirandančius reiškinius nutvieskia šviesa", – švyti visi, net ir patys nereikšmingiausi faktai.

Didžioji kultūrinė Amerikos revoliucija, paskelbta pirmojo *Žolės lapų* leidimo (1855) pratarmėje, neprasidėjo; tai daugelį nuvylė, bet nenustebino nieko. Vienas didis poetas negali pakeisti moralinio klimato; tai nelengva net ir tada, kai jam pavaldūs milijonai raudonųjų sargybinių. Kaip ir visi kultūrinės revoliucijos pranašai, Whitmanas tarėsi pastebėjęs, jog meną jau pralenkė ir demistifikavo realybė. „Pats didingiausias eilėraštis yra Jungtinės Valstijos." Tačiau kai kultūrinė revoliucija neįvyko ir pasirodė, kad Imperijos laikais didingiausias eilėraštis nebe toks didingas kaip tuomet, kai šalis dar buvo Respublika, vitmenišką populistinės transcendencijos, grožio ir bjaurumo, svarbos ir menkumo demokratinio perkainojimo programą rimta telaikė

tik kiti menininkai. Bet užuot pripažinęs, kad realybė jį demaskavo, Amerikos menas – ypač fotografija – pats panoro būti demaskavimo įrankis.

Pirmaisiais fotografijos dešimtmečiais iš jos buvo laukiama idealizuotų vaizdų. Tai ligi šiol yra daugumos fotografų mėgėjų tikslas; jiems graži fotografija yra gražaus daikto – moters ar saulėlydžio – fotografija. 1915 metais Edwardas Steichenas nufotografavo ant gaisrininkų kopėčių stovintį pieno butelį; tai vienas pirmųjų kitokios sampratos, kas yra graži fotografija, pavyzdžių. Nuo XX amžiaus trečiojo dešimtmečio išgarsėti siekiantys profesionalai – tie, kurių darbai patenka į muziejus, – principingai nusisuko nuo lyriškų temų ir sąmoningai ėmė tirti paprastus, menkus ar netgi neskoningus dalykus. Per pastaruosius dešimtmečius fotografijai pavyko kiek pakeisti grožio ir bjaurumo apibrėžimus Whitmano nurodyta linkme. Jei, Whitmano žodžiais, „kiekvienas apibrėžtas objektas arba būsena, arba kombinacija, arba procesas yra gražus", išskirti vienus daiktus kaip gražius, o kitus kaip negražius būtų paviršutiniška. Jei „viskas, ką asmuo daro ar galvoja, yra svarbu", tėra pasirinkimo reikalas traktuoti kai kurias gyvenimo akimirkas kaip svarbias, o daugumą – kaip nereikšmingas.

Fotografuoti – tai suteikti reikšmės. Turbūt nėra nė vieno dalyko, kuris negalėtų būti padarytas gražus; be to, niekaip neįmanoma nuslopinti visoms fotografijoms būdingos tendencijos – teikti vertę fotografuojamiems objektams. Gali būti pakeista net ir pačios vertės prasmė – taip ir atsitiko šiuolaikinėje fotografinio atvaizdo kultūroje, kuri yra gerosios Whitmano naujienos parodija. Ikidemokratinės kultūros rūmuose nufotografuotas žmogus tampa įžymybe. Whitmano aprašytose amerikietiškos patirties prerijose, kurias Warholas įvertino gūžtelėdamas pečiais, kiekvienas yra įžymybė. Jokia akimirka nėra svarbesnė nei kita; joks asmuo nėra įdomesnis nei kuris nors kitas.

Walkerio Evanso fotografijų knygos, kurią išleido Moderniojo meno muziejus, epigrafas yra Whitmano citata, įvardijanti kilniausią amerikiečių fotografijos siekį:

> Neabejoju, kad pasaulio didybė & grožis slypi kiekvienoje pasaulio raidelėje. [...] Neabejoju, kad banalybėse, vabzdžiuose, vulgariuose asmenyse, verguose, neūžaugose, piktžolėse, šiukšlėse jų daug daugiau, nei aš tariau esant. [...]

Whitmanas norėjo ne panaikinti grožį, bet jį suvisuotinti. Taip karta po kartos manė ir talentingiausi Amerikos fotografai, siekdami to ginčytino tikslo ir fotografuodami banalius bei vulgarius dalykus. Bet po Antrojo pasaulinio karo subrendę fotografai nusivylė vitmenišku priesaku užfiksuoti visą dabartinės amerikietiškos patirties ekstravaganciją. Fotografuodamas neūžaugas, negausi didybės & grožio. Gausi neūžaugas.

Proceso pradžia laikant atvaizdus, eksponuotus Niujorke, Penktosios aveniu 291-ajame name įsikūrusioje galerijoje, kuriai nuo 1905-ųjų ligi 1917-ųjų vadovavo Alfredas Stieglitzas (iš pradžių vadintoje „Mažąja fotosecesijos galerija“, paskui tiesiog „291“), ir išspausdintus bei kanonizuotus prabangiame žurnale *Camera Work*, kurį nuo 1903 iki 1917 metų leido tas pats Stieglitzas (abi šios institucijos yra svarbiausios vitmeniškos pozicijos propagavimo vietos), Amerikos fotografija nuo Whitmano programos priėmimo perėjo prie jos griovimo, o galų gale – prie jos parodijavimo. Šioje istorijoje labiausiai pamokoma figūra yra Walkeris Evansas. Jis buvo paskutinis didelis fotografas, rimtai ir tikėdamas kūręs emocine tonacija, kurios šaknys – euforiškas Whitmano humanizmas. Jis apibendrino visa, kas buvo prieš tai (pavyzdžiui, stulbinančias Lewiso Hine'o imigrantų bei darbininkų fotografijas), ir drauge išpranašavo šaltesnės, šiurkštesnės, niūresnės fotografijos atsiradimą, pavyzdžiui, pranašingose „slaptų“ fotografijų, vaizduojančių anoniminius Niujorko metro keleivius, serijose, Evanso

darytose su paslėptu aparatu nuo 1939 iki 1941 metų. Tačiau Evansas atsisakė herojiško Whitmano vizijos skelbimo tono, kurį uždavė Stieglitzas ir jo mokiniai ir perėmė Hine'as. Evansui Stieglitzo darbai atrodė kičiški.

Kaip ir Whitmanas, Stieglitzas nematė prieštaravimo tarp meno – susitapatinimo su bendruomene priemonės ir menininko – herojiško, romantiško, save išreiškiančio *ego*. Rafinuotoje, puikioje esė knygoje *Niujorko uostas* (*Port of New York*, 1924) Paulis Rosenfeldas paskelbė Stieglitzą vienu iš „didžiųjų gyvenimo teigėjų. Nėra pasaulyje dalyko, kad ir kokio paprasto, nuvalkioto ir kuklaus, kuriuo šis juodosios dėžės ir chemikalų vonelės žmogus negalėtų visiškai išreikšti savęs". Paprasto, nuvalkioto ir kuklaus daikto atpirkimas jį nufotografavus drauge yra ir išradingas individo saviraiškos būdas. „Fotografas, – apie Stieglitzą rašo Rosenfeldas, – užmetė meninius tinklus giliau nei bet koks kitas žmogus prieš jį ar šalia jo." Fotografija yra savotiškas perspaudimas, herojiškas santykiavimas su materialiuoju pasauliu. Kaip ir Hine'as, Evansas ieškojo ne tokio asmeniško afirmacijos būdo, kilnaus santūrumo, skaidraus nutylėjimo. Jis nebandė išreikšti savęs nei fotografuodamas bejausmius amerikietiškų pastatų fasadus bei kambarių interjerus, nei ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje darydamas preciziškus Pietų fermerių portretus (išspausdintus knygoje, kurios bendraautoris yra Jamesas Agee, – *Dabar pašlovinkime žymius žmones* (*Let Us Now Praise Famous Men*)).

Nors ir neturintis tos herojiškos gaidos, Evanso projektas vis tiek kyla iš Whitmano: nebeskirti gražaus nuo bjauraus, svarbaus nuo menko. Nufotografuotas kiekvienas daiktas ar žmogus tampa – fotografija; taigi jis morališkai lygiavertis visoms kitoms savo fotografijoms. Evanso fotoaparatas parodė tą patį formalų ir Viktorijos laikų Bostono namų, nufotografuotų ketvirtojo dešimtmečio pradžioje, ir 1936 metais užfiksuotų Alabamos miestų centrinių gatvių

parduotuvių pastatų grožį. Bet šie daiktai nebuvo pažeminti, o atvirkščiai – išaukštinti. Evansas norėjo, kad jo nuotraukos būtų „protingos, autoritetingos, transcendentiškos". Kadangi moralinis ketvirtojo dešimtmečio pasaulis jau neegzistuoja, šie būdvardžiai mums skamba neįtikėtinai. Niekas nereikalauja, kad fotografija būtų protinga. Niekas neįsivaizduoja, kaip ji galėtų būti autoritetinga. Niekas nesupranta, kaip kas nors, o visų mažiausiai – fotografija, galėtų būti transcendentiška.

Whitmanas skelbė užuojautą, santarvę nesantarvėje, vienovę skirtybėje. Psichinis santykiavimas su kiekvienu daiktu ir žmogumi – be to, dar juslinis susivienijimas (kur tik galima tai pasiekti) – štai tas svaigus kelias, kurį jis atvirai, daugybę kartų siūlė savo pratarmėse ir eilėraščiuose. Šis noras sugulti su visu pasauliu nulėmė jo poezijos formą bei toną. Whitmano eilėraštis yra psichinė technologija, litanija, skaitytoją perkelianti į naują būties pakopą („naujosios tvarkos", siūlomos valstybei, mikrokosmą); jis funkcionalus kaip mantra – energijos išlydžių perdavimo būdas. Pakartojimai, pompastiškos pabaigos, ilgos eilutės ir energinga dikcija yra pasaulietinio įkvėpimo proveržiai, kurių paskirtis – suteikti skaitytojams psichinius sparnus, iškelti juos į tokį aukštį, kur jie galėtų susitapatinti su amerikietiškų geismų praeitimi ir dabartimi. Bet šis identifikavimosi su kitais amerikiečiais priesakas dabar jau svetimas mūsų būdui.

Paskutinis vitmeniško visos tautos erotinio apsikabinimo atodūsis, suvisuotintas ir jau nebekeliantis jokių reikalavimų, buvo girdimas 1955 metais parodoje „Žmogaus šeima", kurią surengė Stieglitzo amžininkas ir vienas iš „Fotosecesijos" įkūrėjų Edwardas Steichenas. Dviejų šimtų septyniasdešimt trijų fotografų iš šešiasdešimt aštuonių šalių penki šimtai trys nuotraukos turėjo susivienyti ir įrodyti, kad žmonija yra „viena" ir kad visi žmonės, nepaisant jų trūkumų ir niekšybių,

yra patrauklios būtybės. Nupaveiksluoti žmonės buvo visų rasių, amžių, klasių, fizinių tipų. Daugelio jų buvo itin gražūs kūnai; kai kurių gražūs veidai. Kaip Whitmanas ragino savo eilėraščių skaitytojus susitapatinti su juo ir Amerika, Steichenas užsibrėžė parodyti, kad kiekvienas žiūrovas gali identifikuotis su daugybe pavaizduotų žmonių, o galbūt ir su kiekvienos nuotraukos subjektu – Pasaulinės fotografijos piliečiu.

Tokias didžiules minias Moderniojo meno muziejun fotografija priviliojo tik po septyniolikos metų: tai buvo 1972 metais surengta Diane'os Arbus darbų retrospektyva. Šioje parodoje visos šimtas dvylika fotografijų buvo padarytos vieno žmogaus ir visos buvo panašios – tai yra visos tam tikra prasme buvo vienodos; jos kėlė jausmą, visiškai priešingą raminamai Steicheno parodos šilumai. Vietoj malonios išvaizdos asmenų, žmogiškus darbus dirbančių žmonijos reprezentantų Arbus parodoje išsirikiavo rinktinės pabaisos ir ribiniai atvejai, – dauguma jų bjaurūs, apsivilkę groteskiškais arba atstumiančiais drabužiais, niūrioje arba skurdžioje aplinkoje, – sustoję papozuoti ar neretai tiesiog atvirai, su pasitikėjimu žvelgiantys į žiūrovą. Arbus darbai nekviečia susitapatinti su nufotografuotais parijais ir vargingai atrodančiais žmonėmis. Žmonija nėra „viena".

Arbus fotografijos perteikia antihumanistinę idėją, kuri aštuntajame dešimtmetyje geros valios žmones jaudina taip, kaip šeštajame dešimtmetyje jie norėjo, kad juos paguostų ir prablaškytų sentimentalus humanizmas. Šios idėjos nėra tokios skirtingos, kaip būtų galima pamanyti. Steicheno paroda nuteikė linksmai, Arbus – nuliūdino, bet abidvi patirtys vienodai gerai praverčia eliminuojant istorinį realybės supratimą.

Steicheno atrinktos fotografijos teigia, kad žmogaus būvis ar prigimtis yra bendra visiems. Parodydama, kad visame pasaulyje individai gimsta, dirba, juokiasi ir miršta taip pat, paroda „Žmogaus šeima" neigia lemiamą istorijos svorį – tikrus ir istorijoje įsišaknijusius skirtumus, neteisybes ir

konfliktus. Arbus fotografijos ryžtingai kasasi po politikos pamatais, vaizduodamos pasaulį, kuriame visi yra svetimi, beviltiškai izoliuoti, įkalinti mechaniškose, luošose tapatybėse ir luošuose santykiuose. Tiek pamaldus fotografinės Steicheno antologijos pakylėtumas, tiek šaltas Arbus retrospektyvos liūdesys atsisako istorijos ir politikos kaip nereikalingų dalykų. Pirmuoju atveju žmogiškasis būvis suvisuotinamas ir paverčiamas džiaugsmu, antruoju – atomizuojamas kaip siaubas.

Labiausiai į akis krentantis Arbus darbų aspektas yra tas, kad ji užėmė, ko gero, gyvybingiausią meninės fotografijos barą (rodyti dėmesį aukoms, nelaimingiesiems), bet be jokių gailestingų tikslų, kurių toks projektas lyg ir privalo turėti. Jos darbai rodo apgailėtinus, graudžius, neretai atstumiančius žmones, bet nesukelia jokio užuojautos jausmo. Jos fotografijos buvo giriamos už atvirumą ir nesentimentalią simpatiją fotografuojamiesiems, tačiau teisingiau tai būtų pavadinti atsiribojusiu požiūriu. Kad fotografijos neleidžia žiūrovui atitolti nuo objekto, buvo laikoma moraliniu laimėjimu, nors iš tikrųjų tai agresyvumas publikos atžvilgiu. Be to, baisybes pripažįstančios Arbus nuotraukos demonstruoja naivumą, kuris yra drovus ir sykiu piktas, nes yra pagrįstas atstumu, privilegija, jausmu, kad tai, į ką žiūrovas kviečiamas žiūrėti, yra išties *kita*. Buñuelis, kartą paklaustas, kodėl kuria filmus, atsakė: „Kad parodyčiau, jog šis pasaulis nėra geriausias iš galimų pasaulių." Arbus fotografavo, kad parodytų paprastesnį dalyką – jog egzistuoja kitas pasaulis.

Kaip paprastai, tasai kitas pasaulis randamas šiame pasaulyje. Prisipažinusi, kad fotografuoja tik tuos žmones, kurie „atrodo keistai", Arbus aptiko daug medžiagos visai šalia namų. Niujorko transvestitų vakarėliuose ir nakvynės namuose knibždėte knibždėjo keistuolių. Taip pat egzistavo Merilendo karnavalas, kur Arbus rado žmogų–adatų pagalvėlę, hermafroditą su šunimi, tatuiruotą žmogų ir albinosą

kardų rijiką; nudistų stovyklos Niū Džersyje ir Pensilvanijoje; Disneilendas ir Holivudo studijos su netikrais arba dirbtiniais kraštovaizdžiais be žmonių; ir nenustatyta psichiatrinė ligoninė, kur ji padarė keletą paskutinių ir labiausiai sukrečiančių fotografijų. Be to, šalia visuomet buvo kasdienis gyvenimas, neišsenkančios, jei tik esi pakankamai akylas, jo keistenybių atsargos. Fotoaparatas gali užfiksuoti vadinamuosius normalius žmones taip, kad jie atrodo nenormalūs. Fotografas pasirenka keistenybę, ją seka, įrėmina, išryškina, pavadina.

„Gatvėje pamatai kokį nors žmogų, – rašė Arbus, – ir tai, ką pastebi, iš esmės yra defektas.“ Atkaklus Arbus darbų vienodumas – kad ir kaip toli ji nuklystų nuo prototipinių savo temų – rodo, jog aparatu ginkluota jos jausena kiekvieną fotografuojamą asmenį galėjo apgaubti kančios, iškrypimo, proto ligos aura. Dviejose jos nuotraukose vaizduojami verkiantys kūdikiai; jie atrodo protiškai atsilikę, kuoktelėję. Panašumas ar koks nors bendrumas su kitu pagal būdingas atsiribojusio Arbus matymo taisykles yra nuolatinis grėsmės šaltinis. Tai gali būti dvi vienodus lietpalčius vilkinčios mergaitės (ne seserys), kurias Arbus nufotografavo Centriniame parke, arba dvynukai ir trynukai, pasirodantys keliose jos nuotraukose. Daugelyje fotografijų su slegiančia nuostaba pripažįstamas faktas, kad du žmonės gali sudaryti porą; o kiekviena pora – hetero- ar homoseksuali, juodoji ar baltoji, iš senelių namų ar vidurinės mokyklos – yra keista pora. Žmonės atrodo ekscentriškai, nes jie nenešioja drabužių, kaip nudistai; nes jais vilki, kaip padavėja su prijuoste nudistų stovykloje. Visi, kuriuos nufotografavo Arbus, buvo keistuoliai – vaikinas su šiaudine skrybėle ir ženkliuku „Bombarduok Hanojų“, susiruošęs žygiuoti karą palaikančioje demonstracijoje; Senjorų šokių vakaro Karalius ir Karalienė; trisdešimtmečių pora priemiestyje, tysanti šezlonguose; našlė, viena sėdinti netvarkingame miegamajame. Fotografijoje „Žydas milžinas su

savo tėvais namuose Bronkse, Niujorkas, 1970“ šalia susikūprinusio po žemomis svetainės lubomis didžiulio sūnaus tėvai atrodo lyg neūžaugos, tarsi ne to dydžio.

Arbus fotografijų paveikumas kyla iš širdį draskančios temos ir ramaus, dalykiško susidomėjimo kontrasto. Fotografo dėmesys ir personažo dėmesys, rodomas fotografavimo aktui, – šis dvigubas dėmesys kuria atvirų, kontempliatyvių Arbus portretų moralinį teatrą. Užuot sekusi keistuolius ir parijus, užuot užklupusi juos iš netyčių, fotografė su jais susipažino ir įgavo jų pasitikėjimą – ir jie pozavo jai tokie pat ramūs ir statiški kaip Viktorijos laikų įžymybės Julios Margaret Cameron studijoje. Nemažą Arbus fotografijas gaubiančios paslapties dalį sudaro jose slypinčios užuominos apie tai, kaip jos modeliai jautėsi sutikę nusifotografuoti. Ar jie, stebisi žiūrovas, iš tikrųjų regi save būtent *taip*? Ar supranta, kokie jie groteskiški? Atrodo, kad ne.

Arbus fotografijų tema, vartojant didingą Hegelio terminą, yra „nelaiminga sąmonė“. Tačiau dauguma Arbus *Grand Guignol** personažų, rodos, nesuvokia, kad jie yra bjaurūs. Arbus fotografuoja žmones, turinčius nevienodai intensyvų, bet visuomet pasąmoningą, nesuvoktą ryšį su savo skausmu, savo bjaurumu. Tai neišvengiamai susiaurina jos fotografijose vaizduojamų baisybių pobūdį: atmetami kentėtojai, žinantys, kad jie kenčia, pavyzdžiui, nelaimingų atsitikimų, karo, bado ir politinių persekiojimų aukos. Arbus niekada nebūtų fotografavusi avarijų, staiga gyveniman įsiveržiančių įvykių; jos specializacija – lėtos privačios katastrofos, kurių dauguma vyksta nuo pat personažo gimimo.

Nors dauguma žiūrovų lengvai įsivaizduotų, kad visi šie žmonės, seksualinio pogrindžio piliečiai ar genetiniai apsigimėliai, yra nelaimingi, tik nedaugelyje nuotraukų rasime aiškių emocinės kančios ženklų. Iškrypėlių ir apsigimėlių fotografijos akcentuoja ne jų skausmą, bet jų atskirumą ir

* Žiaurus ir groteskiškas liaudies teatras Prancūzijoje (*vert. past.*).

autonomiją. Aktorės persirengimo kambariuose, meksikietis liliputas Manhatano viešbutyje, rusai neūžaugos Šimtosios gatvės svetainėje ir į juos panašūs dažniausiai rodomi linksmi, pasitikintys savimi, nesijaudinantys. Skausmas aiškiau išskaitomas normalių žmonių portretuose: ant parko suoliuko sėdinčios ir besibarančios senyvos poros, savo namuose nufotografuotos Naujojo Orleano barmenės su suvenyriniu šuniuku, berniuko Centriniame parke, rankoje spaudžiančio žaislinę granatą, nuotraukose.

Brassaï smerkė fotografus, kurie bando užklupti fotografuojamuosius nepasiruošusius, klaidingai tikėdamiesi, kad tuomet jie išvys kažką ypatinga.* Arbus kolonizuotame pasaulyje personažai visuomet parodo save patys. Lemtingos akimirkos nėra. Arbus požiūris, kad asmens atsivėrimas yra nuolatinis, tolygus procesas, tam tikru aspektu patvirtina vitmenišką imperatyvą: traktuok visas akimirkas kaip turinčias vienodos svarbos. Kaip ir Brassaï, Arbus norėjo, kad jos personažai būtų kuo sąmoningesni, kiek įmanoma geriau suvokiantys veiksmą, kuriame dalyvauja. Užuot bandžius juos įkalbinėti užimti natūralią ar tipišką poziciją, jie buvo skatinami jaustis nepatogiai – tai yra pozuoti (taip atsivėrimas sutapatinamas su keistumu, ekscentriškumu, netvarkingumu). Nejudėdami stovintys ar sėdintys jie atrodo kaip savo pačių atvaizdai.

Daugumoje Arbus nuotraukų personažai žiūri tiesiai į objektyvą. Dėl to jie neretai atrodo dar keistesni, beveik pamišę. Palyginkime 1912 metų Lartigue'o moters su plunksnuota skrybėle ir vualiu fotografiją („Hipodromas

* Iš tikrųjų tai nėra klaida. Žmonių, kurie nenutuokia, kad yra stebimi, veiduose yra kažko, ko niekada nepamatysime, kai jie suvokia esą stebimi. Jei nežinotume, kaip Walkeris Evansas padarė metro fotografijas (jis valandų valandas važinėjo Niujorko metro su fotoaparato objektyvu, iškištu tarp dviejų palto sagų), iš pačių nuotraukų būtų akivaizdu, kad sėdintys keleiviai, nors ir nufotografuoti iš arti ir frontaliai, nežinojo, kad jie buvo fotografuojami; jų veidų išraiškos asmeniškos, ne tokios, kokias jie nutaisytų prieš kamerą.

Nicoje“) su Arbus „Moterimi su vualiu Penktojoje aveniu, Niujorkas, 1968“. Ką jau kalbėti apie charakteringą Arbus personažės šlykštumą (Lartigue'o personažė yra lygiai taip pat charakteringai graži), Arbus fotografijos moteris atrodo keistai dėl įžūlaus savo pozos nesąmoningumo. Jei Lartigue'o moteris pažvelgtų į mus, ji atrodytų beveik taip pat keistai.

Pagal įprastinę fotografinio portreto retoriką, atsigręžimas veidu į kamerą žymi iškilmingumą, atvirumą, portretuojamojo esmės atsiskleidimą. Todėl frontalios nuotraukos atrodo tinkamos ceremonijų (vedybų, mokyklos baigimo ir pan.) atvaizdams, bet ne tokios tinkamos plakatams, reklamuojantiems politikus (jiems būdingesnis trijų ketvirčių žvilgsnis: skriejantis į tolį, o ne konfrontuojantis, įtaigojantis ryšį su žiūrovu, su dabartimi ir kilnesnį abstraktų ryšį su ateitimi). Arbus naudojama frontali poza taip stulbina todėl, kad jos personažai dažnai yra žmonės, iš kurių nelauktumei tokio draugiško ir nuoširdaus atsidavimo fotoaparatui. Taigi Arbus fotografijose frontalumas pačiu akivaizdžiausiu būdu rodo ir fotografuojamojo sutikimą bendradarbiauti. Norėdamas, kad šie žmonės pozuotų, fotografas turi įgyti jų pasitikėjimą, turi tapti jų „draugu“.

Bene šiurpiausia Todo Browningo filmo *Keistuoliai* (*Freaks*) scena yra vestuvių puota: čia debilai, barzdotos moterys, Siamo dvyniai ir berankiai bekojai invalidai dainuoja ir šoka, pagerbdami normalaus dydžio blogąją Kleopatrą, kuri ką tik ištekėjo už pagrindinio herojaus, patiklaus liliputo. „Mūsiškė! Mūsiškė! Mūsiškė!“ – šaukia jie, kai meilės taurė keliauja aplink stalą nuo lūpų prie lūpų ir galiausiai džiūgaujančio neūžaugos įteikiama pasišlykštėjusiai nuotakai. Arbus turbūt pernelyg paprastai suprato broliavimosi su keistuoliais žavesį, veidmainystę ir nepatogumus. Po jų atradimo džiugesio ėjo susijaudinimas, įgavus jų pasitikėjimą, jų nebebijant, nugalėjus pasibjaurėjimą.

Keistuolių fotografavimas „mane klaikiai jaudino“, aiškino Arbus. „Aš tiesiog dievinau juos.“

Diane'os Arbus fotografijos jau buvo žinomos besidomintiems fotografija, kai 1971 metais ji nusižudė; bet kaip ir Sylvios Plath atveju po mirties jos darbai sulaukė kitokio pobūdžio dėmesio – kone apoteozės. Savižudybės faktas tarsi garantuoja, kad jos darbai yra nuoširdūs, o ne vojeristiniai, kupini užuojautos, o ne šalti. Jos savižudybė suteikia jos fotografijoms dar didesnės destruktyvios galios, tartum tuo būtų įrodyta, kad fotografijos kėlė pavojų jai pačiai.

Ji užsiminė apie tokią galimybę. „Viskas taip nuostabu, kad net kvapą gniaužia. Aš šliaužiu į priekį ant pilvo kaip karo filmuose.“ Nors paprastai fotografija yra visagalis stebėjimas iš atstumo, vienu atveju žmonės gali būti užmušti už tai, kad fotografuoja: kai jie fiksuoja vienas kitą žudančius žmones. Tik karo fotografija suderina vojerizmą ir pavojų. Karo fotografai priversti dalyvauti mirtinuose veiksmuose, kuriuos jie fiksuoja; jie netgi dėvi karines uniformas, nors ir be laipsnio ženklų. Įžvelgus (fotografuojant), kad gyvenimas „iš tikrųjų yra melodrama“, supratus, kad fotoaparatas yra agresyvus ginklas, reikia suvokti ir tai, kad aukų nepavyks išvengti. „Esu tikra, kad ribos egzistuoja, – rašė ji. – Dievaži, kai armija pradeda artėti prie tavęs, pajunti tą pribloškiantį jausmą, kad lengvai gali būti užmušta.“ Žvelgiant retrospektyviai, Arbus žodžiai aprašo mirtį mūšio lauke: peržengusi tam tikras ribas, ji pateko į psichinius spąstus ir tapo savo pačios atvirumo ir smalsumo auka.

Pagal seną legendą apie menininką, kiekvienas asmuo, išdrįsęs praleisti sezoną pragare, rizikuoja iš ten negrįžti arba grįžti psichiškai sužalotas. Herojiškasis XIX amžiaus pabaigos ir XX amžiaus pradžios prancūzų literatūros avangardizmas pateikė įsimintiną kelionių į pragarą neatlaikiu-

sių menininkų panteoną. Tačiau yra didelis skirtumas tarp fotografo ir rašytojo veiklos – pirmoji visad yra sąmoninga, antroji gali tokia ir nebūti. Kiekvienas turi teisę, kiekvienas gali jaustis priverstas balsu išreikšti savo skausmą, kuris, šiaip ar taip, yra jo nuosavybė. Tačiau kitų skausmo ieškoti leidžiamasi tik savo noru.

Taigi tai, kas galų gale labiausiai jaudina Arbus fotografijose, yra visai ne jų tema, o ryškėjantis fotografės sąmonės atspaudas: jausmas, kad tai, kas rodoma, yra asmeninė, sąmoninga vizija. Arbus nebuvo poetė, besirausianti savo esybėje ir kalbanti apie savo skausmą, bet fotografė, išdrįstanti išeiti pasaulin, kad *surinktų* skausmingus vaizdus. O skausmo, kuris nejaučiamas, tačiau kurio ieškoma, taip paprastai nepaaiškinsi. Anot Reicho, mazochisto skonėjimasis skausmu atsiranda ne iš skausmo pomėgio, bet viliantis patirti stiprų pojūtį; emociškai ir jusliškai atbukusieji renkasi skausmą tik todėl, kad ką nors jaustų. Bet yra ir kitas įtikinamas paaiškinimas, dėl ko žmonės ieško skausmo, visiškai priešingas Reicho minčiai: skausmo ieškoma ne tam, kad būtų stipriau jaučiama, bet kad jaučiama būtų silpniau.

Kadangi žiūrėjimas į Arbus fotografijas neabejotinai yra išbandymas, jos yra tipiškas dabar tarp rafinuotų miestiečių populiaraus meno pavyzdys: meno, kuris yra savanoriškas tvirtumo išbandymas. Jos nuotraukos suteikia progą parodyti, kad gyvenimo siaubas gali būti pasitinkamas nesijaudinant ir nedrebant. Fotografė vieną kartą turėjo pasakyti sau: ką gi, aš galiu tai priimti; žiūrovas raginamas pareikšti tą patį.

Arbus darbas puikiai iliustruoja vyraujančią kapitalistinių šalių aukštojo meno tendenciją: nuslopinti ar bent jau sumažinti moralinį ir juslinį pasišlykštėjimą. Didelė moderniojo meno dalis siekia pažeminti baisybės slenkstį. Pripratindamas mus prie to, ko anksčiau negalėjome matyti ar klausyti, nes tai buvo pernelyg šokiruojantys, skausmingi ar

trikdantys dalykai, menas keičia moralę – psichinių įpročių ir viešųjų draudimų visumą, nubrėžiančią neryškią ribą tarp to, kas emociškai ir spontaniškai toleruojama, ir to, kas jau ne. Pamažu malšindami pasišlykštėjimą prieiname prie gana įprastos tiesos – meno ir moralės sukonstruotų tabu arbitralumo. Bet už mūsų gebėjimą suvirškinti didėjantį judančių ir statiškų vaizdų bei žodžių groteskiškumą mokama didžiulė kaina. Per ilgesnį laiką tai veikia ne kaip išsilaisvinimas, bet kaip savęs praradimas: tariamas baisybių pažinimas stiprina susvetimėjimą, mažina gebėjimą reaguoti į realų gyvenimą. Tai, ką žmonės pajunta pirmą kartą susidūrę su netoliese demonstruojamu pornografiniu filmu ar vakare per televiziją rodomais žiaurumais, yra visai panašu į tai, kas atsitinka, kai jie pirmą kartą pamato Arbus fotografijas.

Užuojauta – tokia reakcija į šias nuotraukas būtų netinkama. Svarbiausia nenuliūsti, sugebėti pažvelgti baisumui į akis neprarandant šaltakraujiškumo. Tačiau toks (dažniausiai) neužjaučiantis žvilgsnis yra tam tikra moderni etinė konstrukcija: ne kietaširdė, jokiu būdu ne ciniška, bet paprasčiausiai (ar klaidingai) naivi. Tą skaudžią košmarišką realybę Arbus apibūdina tokiais būdvardžiais kaip „fainas“, „įdomus“, „nerealus“, „fantastiškas“, „sensacingas“ – vaikiška popsąmonės nuostaba. Fotoaparatas – pagal jos sąmoningai naiviai įsivaizduojamą fotografo pašaukimą – yra prietaisas, kuris visa tai užfiksuoja, kuris sugundo personažus atskleisti savo paslaptis, kuris praplečia patyrimą. Fotografuoti žmones, pasak Arbus, yra neišvengiamai „žiauru“, „žema“. O svarbiausia – nesumirksėti.

„Fotografija buvo leidimas eiti ten, kur norėjau eiti, ir daryti tai, ką norėjau daryti“, – rašė Arbus. Fotoaparatas yra tam tikras pasas, panaikinantis moralines sienas ir socialines kliūtis, išvaduojantis fotografą iš bet kokių įsipareigojimų fotografuojamiems žmonėms. Fotografuodamas nesibrauni

į žmonių gyvenimą, o tik jį aplankai. Fotografas yra superturistas, antropologo giminaitis, lankantis čiabuvius ir atvežantis žinių apie egzotišką jų gyvenimą ir keistus papročius. Fotografas visad mėgina kolonizuoti naujas patirtis ar surasti naują būdą pažvelgti į pažįstamus dalykus – tai yra kovoti su nuoboduliu. Mat nuobodulys yra tik kita susižavėjimo pusė – abiem atvejais atsiduriama situacijos nuošalėje; be to, vienas dalykas veda prie kito. „Kinai turi teoriją, kad susižavėjimą pasieki per nuobodulį", – pasižymėjo Arbus. Fotografuodama šlykštųjį pogrindį (ir nykų plastmasinį viršutinį pasaulį), ji nesiekė išgyventi tų pasaulių gyventojų patiriamą siaubą. Jie visad lieka egzotiški, todėl „faini". Ji visad žvelgia iš šalies.

„Manęs netraukia fotografuoti žmones ar net daiktus, kurie yra žinomi, – rašė Arbus. – Jie žavi mane tada, kai apie juos beveik nieko nesu girdėjusi." Kad ir kaip ją traukė sužaloti ir šlykštūs žmonės, jai niekada nebūtų šovę į galvą fotografuoti talidomido paveiktus, išsigimusius kūdikius ar napalmo bombų aukas – visuomenės pasibaisėjimo objektus, kūno deformacijas, keliančias sentimentalių ar etinių asociacijų. Arbus nesidomėjo etiniu žurnalizmu. Ji pasirinko objektus, kuriuos galėjo manyti atradusi – esančius visai šalia, neturinčius jokios vertės. Tai neistoriški objektai, asmeninės, o ne viešos patologijos, neatviri, slapti gyvenimai.

Arbus aparatas fotografuoja tai, kas nežinoma. Nežinoma kam? Tam, kas yra saugomas, kas išmokytas padorių, moralistinių atsakymų. Kaip ir Nathanaelis Westas, kitas suluošintaisiais ir sužalotaisiais žavėjęsis menininkas, Arbus užaugo pasiturinčioje, maniakiškai sveikaprotėje, pratusioje piktintis, iškalbingoje žydų šeimoje, kuriai seksualiniai mažumų polinkiai buvo už suvokimo ribų, o rizikavimas buvo niekinamas kaip įprasta gojų beprotybė. „Vienas dalykas, dėl kurio aš kentėjau vaikystėje, – rašė

Arbus, – buvo tas, kad niekad nepatyriau nelaimių. Buvau įkalinta nerealumo jausme. [...] Ir nors tai atrodo juokinga, tasai nepaliestumo pojūtis buvo skausmingas." Jausdamas tokį pat nepasitenkinimą Westas 1927 metais įsidarbino naktiniu budėtoju apšiurusiame Manhatano viešbutyje. Arbus būdas patirti ir pajusti realybę buvo fotoaparatas. Patirti jei ne fizinę, tai bent jau psichologinę nelaimę – šoką įgijus patirties, kuri negali būti pagražinta, šoką susidūrus su tabu, perversija, blogiu.

Arbus domėjimasis keistuoliais išreiškia troškimą sunaikinti savo pačios nekaltybę, susilpninti privilegijuotumo pojūtį, išreikšti bodėjimąsi saugumu. Ketvirtajame dešimtmetyje tokio sielvarto pavyzdžių, išskyrus Westą, nėra daug. Ši jausena būdingesnė 1945–1955-aisiais subrendusiems išsilavinusiems vidurinės klasės atstovams – jausena, kuri sužydės septintajame dešimtmetyje.

Rimtos Arbus veiklos dešimtmetis sutampa su septintuoju dešimtmečiu ir puikiai į jį įsikomponuoja. Tai buvo laikas, kai keistuoliai pasirodė viešumoje ir tapo nekenksminga, aprobuota meno tema. Tai, apie ką ketvirtajame dešimtmetyje kalbama su skausmu – pavyzdžiui, filmuose *Panelė Vienišos širdys* (*Miss Lonely-hearts*) ir *Skėrių diena* (*The Day of the Locust*), – septintajame dešimtmetyje nagrinėjama paslapčia šaipantis arba atvirai mėgaujantis (Fellini, Arrabalo, Jodorowsky filmuose, pogrindžio komiksuose ir roko šou). Septintojo dešimtmečio pradžioje buvo uždraustas klestintis „Keistuolių šou" Koni Ailende; stiprėja spaudimas iš Taimso aikštės išvaikyti transvestitus ir prostitutes ir užstatyti ją dangoraižiais. Tuo metu, kai iškrypėliškų požeminių pasaulių gyventojai išvejami iš ribotų savo teritorijų – dėl nepadorumo, nešvankumo, viešosios tvarkos pažeidimo ar paprasčiausiai dėl nepelningumo, – jie vis giliau įsiskverbia sąmonėn kaip metaforiška, potencialą turinti ir miglotai legitimuota meno tema. Visa tai sukuria dar didesnę distanciją.

Niekas kitas negalėjo geriau įvertinti keistuolių tiesos nei Arbus, kuri buvo profesionali madų fotografė – kosmetinio melo, slepiančio sunkiai panaikinamą gimimo, klasės ir išvaizdos nelygybę, fabrikuotoja. Tačiau, kitaip nei daugelį metų komerciniu menininku dirbusio Warholo, tikrieji Arbus darbai neatsiranda propaguojant ir ironizuojant tą spindesio estetiką, kurios ji buvo išmokyta. Ji ryžtingai atgręžė jai nugarą. Arbus darbai yra reakcija – reakcija į aristokratiškumą, į tai, kas priimta. Tai buvo jos būdas pasakyti: pisk *Vogue*, pisk madą, pisk tai, kas gražu. Šis iššūkis įgavo dvi ne visai suderinamas formas. Viena jų yra maištas prieš pernelyg išlavintą moralinį žydų jautrumą. Kitas maištas, pats itin moralistiškas, keliamas prieš sėkmės pasaulį. Maištaujantis moralistas teikia pirmenybę nepasisekusiam gyvenimui kaip sėkmingo gyvenimo priešnuodžiui. Maištaujantis estetas, taip būdingas septintajam dešimtmečiui, teikia pirmenybę gyvenimui – siaubo filmui kaip gyvenimo – nuobodybės priešnuodžiui.

Dauguma Arbus darbų išsitenka Warholo estetikoje, tai yra jie apibrėžiami atsižvelgiant į du neatsiejamus polius – nuobodumą ir keistumą; tačiau jie neperėmę Warholo stilistikos. Arbus neturėjo nei Warholo narciziškumo ir savireklamos talento, nei jo gynybinio blankumo, kuriuo jis izoliuodavo save nuo keistuolių, nei jo sentimentalumo. Nepanašu, kad Warholą, kilusį iš darbininkų šeimos, kankino kokios nors abejonės dėl sėkmės – dvejonės, kurios septintajame dešimtmetyje buvo apėmusios vidurinio luomo žydų vaikus. Warholo, išauklėto (kaip ir beveik visi jo kompanionai) kataliku, žavėjimasis blogiu yra kur kas nuoširdesnis nei žydiškoje terpėje subrendusio žmogaus. Palyginti su Warholu, Arbus atrodo gerokai pažeidžiamesnė, nekaltesnė – ir, be abejo, pesimistiškesnė. Jos dantiška miesto (ir priemiesčių) vizija neturi ironijos rezervo. Nors daug Arbus temų sutampa su Warholo vaizduotomis, pavyzdžiui, *Čelsio*

mergaitėse (*Chelsea Girls*, 1966), jos fotografijos niekad nežaidžia su siaubu, išmelždamos iš jo sąmojus; jos nesišaipo, iš jų nesusidarysi įspūdžio, kad keistuoliai yra mieli, kaip tai įmanoma iš Warholo ir Paulio Morrissey filmų. Arbus ir keistuoliai, ir vidurinio luomo Amerika buvo vienodai egzotiški: vaikinas, žygiuojantis karą palaikančioje demonstracijoje, ir Levitauno namų šeimininkė jai buvo tokie pat svetimi kaip liliputas ar transvestitas; vidurinės klasės priemiestis toks pat tolimas kaip Taimso aikštė, psichiatrinė ligoninė ir gėjų baras. Arbus darbai išreiškė jos priešiškumą visuomeniškumui (kaip ji tai suvokė), konvencionalumui, saugumui, užtikrintumui – ir nuobodumui vardan to, kas asmeniška, slapta, šlykštu, pavojinga ir patrauklu. Dabar šie kontrastai atrodo keisti. Tai, kas saugu, jau nebeturi viešumos monopolio. Keistumas jau nebėra privati, sunkiai prieinama zona. Ekscentriški, seksualiai pažeminti, emociškai tušti žmonės matomi laikraščiuose, televizijoje, metro. Hobsiškas žmogus klajoja gatvėmis – gerai matomas, blizgančiais plaukais.

Arbus buvo rafinuota taip, kaip paprastai rafinuoti būna modernistai – tai yra ji rinkosi keistumą, naivumą, nuoširdumą vietoj aukštojo meno ir didžiosios komercijos sklandumo bei dirbtinumo. Ji teigė, kad fotografas, kuriam ji jautėsi artimiausia, buvo Weegee; penktajame dešimtmetyje jo brutalios nusikaltimų ir nelaimingų atsitikimų aukų nuotraukos buvo pagrindinis bulvarinės spaudos patiekalas. Weegee nuotraukos išties slegia, jo jausena miestiška, bet jo ir Arbus darbų panašumas tuo ir baigiasi. Kad ir kaip Arbus troško paneigti įprastinius rafinuotos fotografijos dėmenis, pavyzdžiui, kompoziciją, ji nebuvo primityvi; jos paskatos fotografuoti nebuvo žurnalistinės. Tai, kas jos fotografijose gali atrodyti žurnalistiška, iš tikrųjų įrašo ją į siurrealistinio meno tradiciją su šio polinkiu į

groteską, naivų temų pasirinkimą ir tvirtinimą, kad visos temos yra tik *objets trouvés**.

„Aš niekad nepasirinkčiau temos dėl to, jog manyčiau, kad ji man svarbi", – rašė Arbus, išsisukinėjanti siurrealistinio blefo mėgėja. Turėtume suprasti, kad žiūrovai neturėtų vertinti jos fotografuojamų žmonių. Bet mes, žinoma, vertiname. Ir pačios Arbus temos jau yra vertinimas. Brassaï, fotografavęs panašius į Arbus dominusius žmones (pavyzdys – 1932 metų „La Môme Bijou"), taip pat kūrė švelnius miestovaizdžius, žinomų menininkų portretus. Lewiso Hine'o „Psichiatrinė ligoninė, Niū Džersis, 1924" galėtų būti padaryta Arbus (išskyrus tai, kad pievelėje pozuojantys du Dauno liga sergantys vaikai nufotografuoti iš profilio, o ne iš priekio); 1946 metais Walkerio Evanso nufotografuoti Čikagos gatvių vaizdai – tai Arbus medžiaga, kaip ir daugelis Roberto Franko fotografijų. Skirtumas – kitos temos, kitos emocijos, kurias fotografavo Hine'as, Brassaï, Evansas ir Frankas. Arbus yra *auteur*** pačia siauriausia prasme, išskirtinis fotografijos istorijos atvejis, toks pats, koks šiuolaikinės Europos tapybos istorijoje yra Giorgio Morandi, pusę šimtmečio tapęs natiurmortus su buteliais. Ne taip, kaip kiti žymiausi fotografai, ji niekad net probėgšmais nekoketavo su kitomis temomis. Priešingai, visi jos personažai yra vienodi. O keistuolių, bepročių, pasiturinčių priemiesčio šeimų ir nudistų sulyginimas yra labai stiprus vertinimas, atitinkantis politinį nusiteikimą, Amerikoje paplitusį tarp daugelio išsilavinusių kairiųjų liberalų. Visi Arbus fotografijų personažai yra tos pačios šeimos nariai, to paties kaimelio gyventojai. Bet, pasirodo, tas kvailių kaimas yra Amerika. Užuot pademonstravus skirtingų dalykų tapatumą (demokratiškas Whitmano sumanymas), parodoma, kad visi atrodo vienodai.

* Rasti daiktai (pranc. – *vert. past.*).

** Autorius, kūrėjas (pranc. – *vert. past.*).

Po džiugių vilčių dėl Amerikos ateities teko priimti karčią, liūdną patirtį. Amerikietiškame fotografijos projekte įsiviešpatauja ypatinga melancholija. Tačiau ši melancholija šmėkščioja jau Stieglitzo ir jo „Fotosecesijos“ būrelio atstovaujamos vitmeniškos afirmacijos klestėjimo laikotarpiu. Stieglitzą, savo fotoaparatu žadantį išganyti pasaulį, vis dar šokiravo moderni civilizacija. XX amžiaus antrajame dešimtmetyje jis fotografavo Niujorką beveik donkichotiška dvasia – fotoaparatas/ietis prieš dangoraižį/vėjo malūną. Paulis Rosenfeldas apibūdino Stieglitzo pastangas kaip „nuolatinę afirmaciją“. Vitmeniškas apetitas virto pamaldumu: fotografas dabar globoja realybę. Norint parodyti tos „nuobodžios ir nuostabios keistybės, vadinamos Jungtinėmis Valstijomis“ apybraižas, reikia fotoaparato.

Aišku, ši misija, net ir pačiais optimistiškiausiais laikais apnuodyta abejonėmis dėl Amerikos, buvo pasmerkta gana greitai sunykti, ypač kai po Pirmojo pasaulinio karo šalis atvirai atsidavė didžiajam verslui ir vartojimui. Ne taip savim tikintys ir ne tokie užburiantys fotografai kaip Stieglitzas pamažu pasitraukė iš kovos. Nors jie tęsė Whitmano įkvėptą atomistinį vaizdų stenografavimą, be beprotiškų vitmeniškų sintezės galių jie liudijo tik pertrūkį, dulkes, vienatvę, godumą, nevaisingumą. Stieglitzas, kuris fotografuodamas grūmėsi su materialistine civilizacija, Rosenfeldo žodžiais, buvo „žmogus, kuris tikėjo, kad dvasinė Amerika egzistuoja, kad Amerika nėra Vakarų kapas“. Nesunkiai numanoma Franko ir Arbus, taip pat daugelio jų amžininkų bei jaunesnių už juos intencija – parodyti, kad Amerika *yra* Vakarų kapas.

Nuo to laiko, kai fotografija atsisakė vitmeniškos afirmacijos, nuo tada, kai ji liovėsi suvokusi, kaip fotografijos gali stengtis būti protingos, autoritetingos, transcendentiškos – amerikiečių fotografijos (ir kitų amerikietiškos kultūros atšakų) žiedas pasidavė siurrealizmo sirenų vilionėms;

buvo atrasta, kad Amerika yra siurrealistinė šalis *par excellence*. Be abejo, per primityvu sakyti, kad Amerika yra tik keistuolių šou, tik bevaisė žemė – tai būtų pigus pesimizmas, būdingai redukuojantis realybę į siurrealybę. Tačiau amerikietiškas polinkis į išganymo ir prakeikimo mitus lieka vienas pajėgiausių, labiausiai gundančių mūsų nacionalinės kultūros aspektų. Iš diskredituotos Whitmano svajonės apie kultūrinę revoliuciją mes pasilikome tik šmėklas ir sąmojingą, akylą nevilties programą.

Melancholijos objektai

FOTOGRAFIJA turi nepatrauklią realistiškiausio, taigi paprasčiausio iš mimetinių menų reputaciją. Bet iš tikrųjų tai yra menas, sugebėjęs įgyvendinti didingus šimtmečio senumo siurrealizmo grasinimus uzurpuoti moderniąją jauseną, nors dauguma kilmingesnių kandidatų iš varžybų iškrito.

Tapyba buvo luoša nuo pat pradžių, nes ji yra dailė, kurios kiekvienas objektas yra unikalus rankų darbo originalas. Kitas trūkumas buvo nepaprastas techninis virtuoziškumas tų dailininkų, kurie paprastai įtraukiami į siurrealizmo kanoną: jie beveik neįsivaizdavo, kad paveikslas galėtų būti abstraktus. Jų drobės buvo rafinuotai apskaičiuotos, gerai padarytos, savimi patenkintos, nedialektinės. Jos apdairiai laikėsi atstu nuo ginčytinos siurrealizmo idėjos, skelbiančios ribų tarp meno ir vadinamojo gyvenimo, tarp daiktų ir įvykių, tarp sąmoningo ir netyčinio, tarp profesionalų ir mėgėjų, tarp kilnaus ir menko, tarp meistrystės ir laimingų klaidų ištrynimą. Viso to rezultatas buvo tas, kad siurrealizmas tapyboje yra ne kas daugiau nei skurdus sapnų pasaulis: keletas sąmoningų fantazijų, daug erotinių sapnų ir agorafobinių košmarų. (Ir tik tada, kai libertarinė jo retorika pastūmėjo Jacksoną Pollocką ir kelis kitus sukurti naują, nepagarbią abstrakcijos rūšį, siurrealistinis priesakas tapyboje pagaliau įgavo platesnę kūrybinę reikšmę.) Kito meno, kuriam ankstyvieji siurrealistai buvo ypač atsidavę, –

poezijos – rezultatai buvo beveik tokie pat menki. Siurrealizmas suklestėjo kituose menuose: prozoje (daugiausia turinio plotmėje, bet kur kas gausiau ir temiškai sudėtingiau nei siurrealistinėje tapyboje), teatre, ansambliažo menuose ir – pergalingiausiai – fotografijoje.

Fotografija yra vienintelis iš prigimties siurrealistinis menas, tačiau tai nereiškia, jog ją ištiko oficialaus siurrealistinio judėjimo likimas. Priešingai. Tie fotografai (daugelis jų – buvę dailininkai), kuriuos sąmoningai veikė siurrealizmas, šiandien yra tokie pat mažareikšmiai, kaip ir XIX amžiaus „tapybiški“ fotografai, kopijavę *Beaux-Arts** tapybos stilių. Net žaviausi trečiojo dešimtmečio *trouvailles*** – Mano Ray'aus soliarizuotos fotografijos ir rejografai, László Moholy-Nagy fotogramos, Bragaglia daugkartinės ekspozicijos studijos, Johno Heartfieldo ir Aleksandro Rodčenkos fotomontažai – laikomi marginaliniais fotografijos istorijos laimėjimais. Fotografai, kurių svarbiausias tikslas buvo priešintis neva paviršutiniškam fotografijos realistiškumui, prasčiausiai perteikė siurrealistines fotografijos ypatybes. Siurrealistinis palikimas tapo banalus, kai jo fantazijų ir rekvizitų repertuarą ketvirtajame dešimtmetyje greitai perėmė aukštoji mada, tad siurrealistinės fotografijos kūrėjai daugiausia eksponavo manieringą portretavimo stilių, atpažįstamą iš tų pačių dekoratyvinių konvencijų, kurias siurrealizmas paskleidė kituose menuose – tapyboje, teatre ir reklamoje. Pagrindinis fotografinės veiklos baras parodė, kad siurrealistinis manipuliavimas tikrove ar jos teatralizavimas yra nebūtinas, jei ne apskritai nereikalingas. Siurrealizmas yra fotografijos šerdis: pats pasaulio dublikato, antrinės tikrovės, siauresnės, bet dramatiškesnės nei natūraliai suvokiama, kūrimas yra siurrealistinis. Juo mažiau taisymų, juo ma-

* Akademistinė XIX a. prancūzų dailės pakraipa (*vert. past.*).
** Radiniai (pranc. – *vert. past.*).

žiau amato, juo daugiau naivumo – tuo autoritetingesnė fotografija.

Siurrealizmas visada flirtavo su avarijomis, sveikino netikėtus, netvarkingus reiškinius. Kas gali būti siurrealistiškiau už objektą, kuris atsiranda mažiausiomis pastangomis, kone pats save produkuoja? Objektas, kurio grožis, fantastiškos atvertys, emocinis svoris tik padidės nuo bet ko, kas jam gali atsitikti? Fotografija geriausiai parodė, kaip sugretinti siuvamąją mašiną ir skėtį – jų atsitiktinį susitikimą didis siurrealizmo poetas paskelbė grožio etalonu.

Kitaip nei ikidemokratinės eros meno objektai, fotografijos neatrodo esančios labai skolingos menininko intencijoms. Jų egzistenciją veikiau lemia neapibrėžtas (pusiau magiškas, pusiau atsitiktinis) fotografo ir fotografuojamo dalyko bendrininkavimas, kurio tarpininkė yra vis paprastesnė ir vis labiau automatizuota mašina, kuri niekad nepavargsta ir net ožiuodamasi gali duoti įdomių, bet niekad – visiškai neteisingų rezultatų. (Reklaminis pirmojo „Kodako" skelbimas 1888 metais buvo toks: „Tu nuspaudi mygtuką, o mes padarome visa kita." Pirkėjui buvo garantuojama, kad nuotrauka bus „be klaidų".) Pasakoje apie fotografiją ši magiška dėžutė garantuoja teisingumą ir užkerta kelią klaidai, atlygina už nepatyrimą ir apdovanoja už naivumą.

Šis mitas yra švelniai parodijuojamas nebyliame 1928 metų filme *Kino operatorius* (*The Cameraman*). Jame nepatyręs ir užsisvajojęs Busteris Keatonas bergždžiai kovoja su prastu aparatu – daužo langus ir duris kiekvieną kartą, kai tik pakelia trikojį, ir niekad nesugeba padaryti nė vieno padoraus kadro, tačiau galų gale per atsitiktinumą nufilmuoja puikią juostą (žurnalistinį reportažą apie tongų karą Niujorko kinų kvartale). Į kamerą juostą įdeda ir kurį laiką filmuoja prijaukinta herojaus beždžionė.

Siurrealizmo aktyvistų klaida buvo ta, kad jie įsivaizdavo siurrealybę kaip universalų, tai yra psichologijos, reiškinį,

tačiau paaiškėjo, kad tai lokalus, etninis, klasinis, laikinas dalykas. Todėl pirmosios siurrealistinės fotografijos datuojamos XIX amžiaus šeštuoju dešimtmečiu, kai fotografai pirmą sykį išėjo į Londono, Paryžiaus ir Niujorko gatves tykoti savojo nepozuoto gyvenimo griežinėlio. Šios konkrečios, individualios, anekdotiškos (nors paties anekdoto mes nebežinome) fotografijos – dingusio laiko, išnykusių papročių akimirkos – mums dabar atrodo daug siurrealistiškesnės nei bet kokia kita fotografija, kurią dviguba ekspozicija, blyškus atspaudas, soliarizacija ir kitos panašios priemonės padarė abstrakčią ir poetišką. Tikėdami, kad jų ieškomi vaizdai ateina iš pasąmonės, kurios turinys jiems, ištikimiems froidininkams, buvo belaikis ir universalus, siurrealistai nesuprato labiausiai jaudinančio, iracionaliausio, nesuprantamiausio, paslaptingiausio dalyko – paties laiko. Fotografiją siurrealią daro jos, kaip žinutės iš praeities, nepaneigiamas patosas ir jos nuorodų į socialinę klasę konkretumas.

Siurrealizmas – tai buržuazijos nusivylimo išraiška; jo aktyvistų įsitikinimas, esą jis universalus, yra tik vienas iš ženklų, jog tai tipiškas buržuazinis reiškinys. Kaip estetika, siekianti tapti politika, siurrealizmas renkasi nuskriaustuosius, neįteisintą ar neoficialią realybę. Tačiau siurrealistinei estetikai mieli skandalai dažniausiai buvo susiję su tomis jaukiomis paslaptimis, užtemdytomis buržuazinės socialinės tvarkos, – su seksu ir skurdu. Erosas, ankstyvųjų siurrealistų užkeltas į pačią draudžiamos realybės, kurią jie norėjo reabilituoti, viršūnę, pats buvo socialinės padėties paslapties dalis. Nors jis, regis, klestėjo abiejuose visuomeninio spektro galuose, nes tiek žemosios klasės, tiek aristokratija buvo laikomos patvirkusiomis iš prigimties, vidurinio luomo žmonės turėjo labai pasistengti, kad įvykdytų seksualinę revoliuciją. Didžiausia paslaptis buvo klasė: neišsenkantis turtingųjų ir galingųjų spindesys, vos įžiūrimas vargšų ir atstumtųjų smukimas.

Požiūris į tikrovę kaip į egzotišką prizą, kurį turi susekti ir pagauti stropus medžiotojas su aparatu, nuo pat pradžių turėjo įtakos fotografijai ir žymėjo siurrealistinės kontrakultūros ir vidurinės klasės socialinio avantiūrizmo susiliejimą. Fotografiją visados žavėjo socialinės viršūnės ir gelmės. Dokumentininkai (kitaip negu dvariškiai su fotoaparatais) teikia pirmenybę pastarosioms. Daugiau nei šimtą metų fotografai spietėsi apie prispaustuosius, laukdami smurto scenų; tai jie darė stebėtinai gryna sąžine. Socialinis vargas įkvėpdavo pasiturinčiuosius imtis tos švelniausios plėšrumo apraiškos – fotografuoti ir dokumentuoti slaptą, tai yra nuo jų paslėptą, tikrovę.

Smalsiai, atsietai, profesionaliai žiūrėdamas į kitų žmonių tikrovę, visur esantis fotografas veikia tarsi peržengdamas klasinius interesus – taip, tarsi jo perspektyva būtų universali. Iš tiesų fotografija suklestėjo kaip vidurinio luomo *flâneur**, kurio jauseną taip tiksliai pavaizdavo Baudelaire'as, akies tąsa. Fotografas yra vienišo vaikštinėtojo, tiriančio, besižvalgančio, sukančio ratus po miesto *inferno*, vojeristinio bastūno, atrandančio miestą kaip geidulingų kraštutinumų kraštovaizdį, ginkluotas variantas. Stebėjimo malonumų ekspertui, empatijos mėgėjui *flâneur* pasaulis yra „vaizdingas". Baudelaire'o *flâneur* atradimai buvo įkūnyti daugelyje iškalbingų momentinių nuotraukų, kurias XIX amžiaus paskutiniame dešimtmetyje Londono gatvėse ir pajūryje padarė Paulas Martinas, San Francisko kinų kvartale – Arnoldas Genthe'is (abu fotografavo paslėpta kamera), Atget sutemų Paryžiaus, jo nušiurusių gatvių ir žlungančių amatų fotografijose, Brassaï knygoje *Naktinis Paryžius* (*Paris de nuit*, 1933) pavaizduotose vienatvės ir sekso dramose ir miesto kaip pražūties teatro įvaizdyje Weegee knygoje *Nuogas miestas* (*Naked city*, 1945). *Flâneur* traukia ne oficiali miesto realybė, bet tamsūs ir negražūs jo kampeliai,

* Bastūnas, dykinėtojas (pranc. – *vert. past.*).

niekam nerūpintys jo gyventojai – šią neoficialią realybę už buržuazinio gyvenimo fasado „suseka“ fotografas, kaip detektyvas suseka nusikaltėlį.

Grįžkime prie *Kino operatoriaus*: tongų karas tarp vargingų kinų yra ideali tema. Ji tobulai egzotiška, todėl verta fotografuoti. Viena herojaus juostos pasisekimo priežasčių yra ta, jog jis visiškai nesupranta, kas vyksta (Busterio Keatono personažas nesupranta, kad jam gresia pavojus). Amžina siurrealistinė tema yra *Kaip gyvena kita pusė* (*How the Other Half Lives*) – taip nekaltai tiesmukai Jacobas Riisas pavadino Niujorko vargšų fotografijų knygą, išleistą 1890 metais. Fotografija, suvokiama kaip socialinė dokumentika, iš esmės buvo vidurinės klasės pozicijos, – karštos ir podraug atsainiai tolerantiškos, smalsios ir drauge abejingos, – kuri vadinama humanizmu, įrankis. Jai lūšnynai yra pačios žaviausios dekoracijos. Žinoma, šiuolaikiniai fotografai išmoko įsigilinti ir apriboti savo temų lauką. Vietoj „kitos pusės“ įžūlybės mes gauname, tarkim, *Šimtąją Rytų gatvę* (*East 100th Street*) (Bruce'o Davidsono Harlemo fotografijų knyga, išleista 1970 metais). Pateisinimas liko tas pats: fotografavimas tarnauja aukštam tikslui – atskleisti paslėptą tiesą, išsaugoti nykstančią praeitį. (Dar daugiau, paslėpta tiesa dažnai sutapatinama su nykstančia praeitimi. Nuo 1874 ligi 1886 metų pasiturintys londoniečiai galėjo stoti į Senojo Londono liekanų fotografavimo draugiją.)

Pradėję savo karjerą kaip miestietiškos jausenos dainiai, fotografai greitai suvokė, kad gamta yra tokia pat egzotiška kaip miestas, o kaimiečiai ne mažiau patrauklūs nei miesto lūšnynų gyventojai. 1897 metais seras Benjaminas Stone'as, turtingas pramonininkas ir Birmingamo miesto konservatorių deputatas, įkūrė Nacionalinę fotografinės dokumentacijos draugiją, kurios tikslas – įamžinti nykstančias tradicines Anglijos ceremonijas ir kaimo šventes.

„Kiekvienas kaimas, – rašė Stone'as, – turi savo istoriją, kurią fotoaparatas gali išsaugoti." Iš kilmingos šeimos kilusiam XIX amžiaus pabaigos fotografui, mokslingajam grafui Giuseppei Primoli, nuskriaustųjų gyvenimas gatvėje buvo bent jau taip pat įdomus kaip jo bičiulių aristokratų pramogos: reikia tik palyginti Primoli darytas karaliaus Viktoro Emanuelio vedybų ir Neapolio vargšų fotografijas. Kad fotografo temų laukas apsiribotų keistais jo šeimos ir klasės įpročiais, reikėjo genialaus fotografo, kuris būtų socialiai nejudrus. Tas fotografas pasirodė esąs mažas vaikas, Jacques-Henri Lartigue'as. Tačiau apskritai fotoaparatas kiekvieną paverčia kito žmogaus, o galų gale ir savo paties realybės turistu.

Galbūt ankstyviausias įdėmaus žvilgsnio į visuomenės dugną pavyzdys yra trisdešimt šešios *Gatvės gyvenimo Londone* (*Street Life in London*, 1877–1878) fotografijos, padarytos britų keliautojo ir fotografo Johno Thomsono. Nors besispecializuojančių fotografuoti vargšus yra nemažai, vis dėlto daug daugiau fotografų mėgina aprėpti ir kitas egzotiškas realybes. Paties Thomsono evoliucija šiuo požiūriu yra pavyzdinė. Prieš susidomėdamas savosios šalies vargšais, jis jau buvo nukeliavęs pažiūrėti stabmeldžių. Kelionės rezultatas – keturtomė *Kinija ir jos žmonės* (*Illustrations of China and its People*, 1873–1874). O po knygos apie Londono vargšus jis ėmėsi Londono turtuolių gyvenimo: būtent Thomsonas apie 1880 metus pradėjo fotografinio portreto namuose madą.

Nuo pat pradžios profesionalioji fotografija dažniausiai buvo liberalesnė klasinio turizmo atmaina; dauguma fotografų kombinavo visuomeninio pažeminimo tyrimus su įžymybių portretais, prekių (aukštosios mados, reklamos) atvaizdais arba nuogo kūno studijomis. Dauguma pavyzdinių fotografų (pavyzdžiui, Edwardas Steichenas, Billis Brandtas, Henri Cartier-Bressonas, Richardas Avedonas) karjerą darė

staigiai keisdami socialinį temų lygmenį ir etinę svarbą. Galbūt pats dramatiškiausias lūžis regėti tarp prieškario ir pokario Billio Brandto darbų. Kelias nuo realistiškų ekonominės krizės apimtos šiaurinės Anglijos vargo nuotraukų iki elegantiškų įžymybių portretų ir pusiau abstrakčių aktų atrodo išties ilgas. Bet šie kontrastai nėra kuo nors ypač originalūs, jie net nėra prieštaringi. Klaidžiojimas tarp degradavusios ir spindinčios realybės yra varomosios fotografijos jėgos dalis, išskyrus tą atvejį, kai fotografas apsėstas nepaprastai asmeniško potraukio (kaip ta Lewiso Carrollo obsesija mažoms mergaitėms ar Diane'os Arbus aistra *Halloweeno* persirengėliams).

Skurdas nėra siurrealistiškesnis už turtą; kūnas, apsiaustas purvinais skarmalais, nėra siurrealistiškesnis nei pokyliui pasipuošusi princesė ar nekalta nuogalė. Siurrealus yra fotografijos sukurtas ir drauge peržengtas atstumas: socialinis ir laiko atstumas. Vidurinės klasės požiūriu, įžymybių fotografijos yra tokios pat intriguojančios kaip ir parijų. Fotografams nebūtina turėti ironišką, sąmoningą poziciją stereotipinių objektų atžvilgiu. Lygiai tinkamas, ypač turint reikalą su pačiais konvencionaliausiais personažais, yra ir paklusnus, pagarbus susižavėjimas.

Atrodo, nėra svetimesnio dalyko kad ir Avedono subtilybėms nei Ghittos Carell, Vengrijoje gimusios Mussolinio eros įžymybių fotografės, darbai. Tačiau jos portretai atrodo tokie pat ekscentriški kaip Avedono ir kur kas siurrealistiškesni nei siurrealizmo paveiktos to paties laikotarpio Cecilio Beatono fotografijos. Patalpindamas portretuojamuosius – žvilgtelėkime į 1927-ųjų Edithos Sitwell, 1936-ųjų Cocteau fotografijas – fantastiškose, prabangiose dekoracijose Beatonas paverčia juos pernelyg tiesmukais, neįtikinamais modeliais. O naivus Carell pataikavimas Italijos generolų, aristokratų ir aktorių norui atrodyti statiškiems, elegantiškiems, kerintiems pasako apie juos rūsčią ir tikrą

teisybę. Fotografės nuolankumas padarė juos įdomius; laikas padarė juos nekenksmingus, pernelyg žmogiškus.

Vieni fotografai pradeda kaip mokslininkai, kiti – kaip moralistai. Mokslininkai inventorizuoja pasaulį; moralistai tiria sunkius atvejus. Fotografijos, kaip mokslo, pavyzdys yra 1911 metais Augusto Sanderio pradėtas projektas: fotografinis vokiečių katalogas. Priešingai negu Georgo Groszo piešiniai, kurie apibendrino socialinių Veimaro Vokietijos tipų dvasią ir įvairovę juos sukarikatūrindami, Sanderio „archetipinės nuotraukos" (taip jis jas vadino) implikuoja pseudomokslinį neutralumą, panašų į tą, į kurį pretendavo XIX amžiuje atsiradę, slapta šališki tipologiniai mokslai – frenologija, kriminologija, psichiatrija ir eugenika. Sanderis rinkosi individus ne dėl jų reprezentatyvumo, bet dėl to, kad teisingai suprato, jog aparatas neišvengiamai pavaizduos veidus kaip socialines kaukes. Kiekvienas fotografuotas asmuo ženklino tam tikrą amatą, klasę ir profesiją. Visi Sanderio personažai reprezentuoja konkrečią realybę – tai yra jų pačių socialinę realybę.

Sanderio žvilgsnis nėra žiaurus, jis atlaidus, nevertinantis. Palyginkime jo 1930 metų fotografiją „Cirkininkai" su Diane'os Arbus cirkininkų studijomis arba su demimondo personažų portretais, padarytais Lisettės Model. Žmonės čia atsisukę veidu į kamerą kaip ir Model bei Arbus fotografijose, bet jų žvilgsniai nėra intymūs, atsiskleidžiantys. Sanderis neieškojo paslapčių; jis stebėjo tipus. Visuomenėje nėra jokių paslapčių. Kaip XIX amžiaus devintajame dešimtmetyje fotografinės Eadweardo Muybridge'o studijos, precizškose ir pakankamai ilgose nuotraukų serijose išdalijusios personažo judesius, išsklaidė klaidingus įsivaizdavimus apie tai, ką kiekvienas buvo matęs (kaip šuoliuoja arkliai, kaip juda žmonės), taip ir Sanderis tikėjosi nušviesti visuomenės tvarką ją atomizuodamas, dalydamas į galybę socialinių

tipų. Nenuostabu, kad 1934-aisiais, praėjus penkeriems metams nuo knygos pasirodymo, naciai konfiskavo neparduotus Sanderio knygos *Laiko veidas* (*Antlitz der Zeit*) egzempliorius, sunaikino atspaudus ir staigiai nutraukė šį nacionalinio portreto projektą (Sanderis liko Vokietijoje per visą nacistinį laikotarpį, bet perėjo prie kraštovaizdžio fotografijų). Fotografas buvo apkaltintas tuo, kad jo projektas yra antivisuomeniškas. Naciams antivisuomeniška greičiausiai pasirodė jo pozicija, esą fotografas yra beaistris gyventojų surašinėtojas, kurio duomenys tokie išsamūs, jog bet koks komentaras ar net vertinimas yra nereikalingi.

Kitaip nei dauguma dokumentinių intencijų turinčių fotografų, kuriuos labiausiai traukia arba vargingi ir nepažįstami žmonės, arba įžymybės, Sanderio socialiniai pavyzdžiai atstovauja neįprastai, sąmoningai plačiai sferai. Jis fotografuoja biurokratus ir valstiečius, tarnus ir aukštuomenės damas, fabriko darbininkus ir pramonininkus, kareivius ir čigonus, aktorius ir klerkus. Tačiau tokia įvairovė nepanaikina klasinio pasipūtimo. Jį išduoda eklektiškas Sanderio stilius. Kai kurios fotografijos yra nerūpestingos, greitos, natūralistinės; kitos yra naivios ir nerangios. Daugelis portretinių fotografijų, kur pozuojama, turi lygų baltą foną; jos yra geros policinės nuotraukos ir senamadiško studijinio portreto hibridai. Sanderis nesąmoningai priderindavo savo stilių prie fotografuojamo žmogaus visuomeninės padėties. Profesionalus ir turtinguosius dažniau fotografuodavo patalpoje, be rekvizito. Jie patys kalba apie save. Darbininkus ir valkatas paprastai paveiksluodavo charakteringose dekoracijose (dažniausiai lauke), kurios juos apibrėžia, kalba už juos – tarsi būtų neįsivaizduojama, kad jie galėtų turėti atskirą tapatybę, pasiekiamą vidurinei ir aukštesnei klasei.

Sanderio darbuose visi yra vietoje, nėra pamirštų, susigrūdusių, nukištų į pakraštį figūrų. Kretinas fotografuo-

jamas taip pat šaltakraujiškai kaip mūrininkas, bekojis Pirmojo pasaulinio karo veteranas – kaip sveikas jaunas uniformuotas kareivis, rūstūs studentai komunistai – kaip besišypsantys naciai, pramonės baronas – kaip operos dainininkas. „Mano tikslas nėra kritikuoti ar apibūdinti šiuos žmones“, – sakė Sanderis. Fotografo teiginys, esą jis nekritikuoja savo personažų, nėra netikėtas; įdomu tai, kad jis manė jų ir neapibūdinąs. Sanderio bendrininkavimas su visais personažais taip pat reiškia, kad jis laikosi atstu nuo jų. Tas bendrininkavimas su fotografuojamaisiais yra ne naivus (kaip Carell), bet nihilistinis. Nepaisant klasinio realizmo, šis veikalas yra vienas abstrakčiausių fotografijos istorijoje.

Sunku įsivaizduoti amerikietį, bandantį sukurti išsamios Sanderio taksonomijos atitikmenį. Didieji fotografiniai Amerikos portretai, kaip Walkerio Evanso *Amerikietiškos fotografijos* (*American Photographs*, 1938) ir Roberto Franko *Amerikiečiai* (*The Americans*, 1959), nors ir demonstruodami tradicinį dokumentinės fotografijos dėmesį vargšams ir nuskriaustiesiems, pamirštiems šalies piliečiams, buvo sąmoningai atsitiktiniai. Pats ambicingiausias kolektyvinis fotografinis projektas, kada nors sumanytas šioje šalyje, – Roy'aus Emersono Strykerio vadovaujamas Fermų apsaugos administracijos (FAA) projektas 1935 metais – apėmė tik „mažas pajamas gaunančių gyventojų grupę“.* FAA projektas, sumanytas kaip „vaizdinė mūsų kaimiškų vietovių ir kaimiškų problemų dokumentacija“ (Strykerio žodžiai), buvo atvirai propagandinis; Strykeris nurodinėjo

* Nors kai Antrasis pasaulinis karas pareikalavo naujos moralės, varguoliai tapo pernelyg pesimistiška tema. Tai liudija 1942 metų Strykerio atmintinė savo darbuotojams: „Turime tuojau pat gauti vyrų, moterų ir vaikų, kurie atrodo tarsi iš tikro tikintys Jungtinėmis Amerikos Valstijomis, nuotraukų. Raskite entuziastiškesnių žmonių. Per daug mūsų kolegų dabar JAV vaizduoja kaip senelių prieglaudą, kur beveik visi per seni dirbti, pernelyg alkani, kad rūpintųsi tuo, kas vyksta. [...] Ypač reikia mūsų fabrikuose dirbančių jaunų vyrų ir moterų. [...] Namų šeimininkių savo virtuvėse arba kieme skinančių gėles. Daugiau patenkintų pagyvenusių porų. [...]“

visai komandai, koks turi būti jų požiūris į fotografuojamą problemą. Projekto tikslas buvo parodyti fotografuojamų žmonių vertę, o tai netiesiogiai apibrėžė jo poziciją: įtikinti vidurinį luomą, kad vargšai yra iš tikrųjų vargšai, ir juos pagerbti. Pravartu palyginti FAA ir Sanderio fotografijas. Nors Sanderio nufotografuotiems vargšams netrūksta orumo, taip yra ne dėl gailestingų intencijų. Jie orūs todėl, kad sugretinami su kitais, todėl, kad į juos žiūrima tuo pačiu abejingu žvilgsniu, kaip ir į visus kitus.

Amerikos fotografija retai buvo tokia nešališka. Panašaus į Sanderio metodą reikia ieškoti darbuose žmonių, dokumentavusių nunykusią ar išstumtą Amerikos dalį, pavyzdžiui, Adamo Clarko Vromano, nuo 1895-ųjų ligi 1904-ųjų fotografavusio Arizonos ir Naujosios Meksikos indėnus. Gražios Vromano fotografijos yra neekspresyvios, nepasipūtusios, nesentimentalios. Jų nuotaika visiškai kitokia nei FAA fotografijų: jos nejaudina, neturi originalaus stiliaus, nežadina užuojautos, jos nėra propagandinės. Sanderis nežinojo, kad fotografuoja nykstantį pasaulį. Vromanas tai žinojo. Jis taip pat žinojo, kad pasaulio, kurį įamžina, išgelbėti neįmanoma.

Europos fotografija dažniausiai vadovavosi vaizdingumo (t.y. skurdūs, egzotiški, seni objektai), svarbos (t.y. turtingi ir įžymūs) ir grožio koncepcijomis. Fotografijos šlovino arba siekė neutralumo. Amerikiečiams, menkiau įsitikinusiems elementarių socialinių struktūrų pastovumu ir patyrusiems pasikeitimo „realumą“ bei neišvengiamumą, fotografija dažniau tapdavo šališka raiškos priemone. Fotografuojant buvo ne tik rodoma, kuo reikia žavėtis, bet ir atskleidžiama, ką reikia pamatyti, pasmerkti – ir pataisyti. Amerikietiškos fotografijos ryšys su istorija yra ne toks formalus, ne toks stabilus; o jos santykiai su geografine ir socialine tikrove yra viltingesni ir drauge plėšresni.

Viltingą plotmę demonstruoja plačiai žinomi nuotraukų naudojimo amerikiečių sąžinei pažadinti atvejai. Amžiaus pradžioje Lewisas Hine'as buvo paskirtas etatiniu Nacionalinio vaikų darbo komiteto fotografu; jo padarytos vaikų, dirbančių medvilnės fabrikuose, runkelių laukuose ir anglių šachtose, nuotraukos iš tiesų paveikė įstatymų leidėjus ir šie uždraudė vaikų darbą. Naujojo sandorio laikais Strykerio FAA projektas (Strykeris buvo Hine'o mokinys) Vašingtoną informavo apie klajojančius darbininkus ir vargingus fermerius, ir biurokratai galėjo pasvarstyti, kaip jiems padėti. Bet net ir labiausiai moralizuojanti dokumentinė fotografija turėjo valdingų bruožų. Ir nešališko keliautojo Thomsono ataskaita, ir Riiso ar Hine'o aistringai atskleistos blogybės rodo norą svetimą realybę paversti sava. To negali išvengti jokia realybė: nei skandalingoji (kurią reikia taisyti), nei ta, kuri yra tiktai graži (arba kurią fotoaparatas gali padaryti gražią). Geriausiu atveju fotografas galėjo sulyginti abi realybes – tai iliustruoja 1920-ųjų pokalbio su Hine'u pavadinimas: „Meniškai traktuoti darbą."

Grobuonišką fotografijos lygmenį atskleidžia jos ir turizmo sąjunga, kuri Jungtinėse Valstijose pastebima anksčiau nei kur nors kitur. 1869 metais, baigus tiesti transkontinentinį geležinkelį ir taip atvėrus Amerikos Vakarus, prasidėjo fotografinė jų kolonizacija. Amerikos indėnų atvejis yra pats žiauriausias. Diskretiški, rimti mėgėjai, pavyzdžiui, Vromanas, dirbo čia jau nuo pat Pilietinio karo pabaigos. Jie buvo amžiaus pabaigoje pasirodžiusios turistų armijos, ištroškusios „gero kadro" iš indėnų gyvenimo, avangardas. Turistai įsiverždavo į privatų indėnų gyvenimą, fotografuodavo šventus daiktus, šventus šokius ir vietas, prireikus mokėdavo indėnams už pozavimą ir liepdavo jiems pakeisti apeigas, kad vaizdai būtų kuo fotogeniškesni.

Tačiau vietos apeiga, pakeista užplūdus turistų ordoms, ne taip labai skiriasi nuo skandalo pačiame mieste,

kai šis perstatomas kam nors jį nufotografavus. Blogybių rodytojai pasiekė tikslą pakeisdami tai, ką fotografavo; iš tiesų fotografavimas tapo įprastine objekto pakeitimo dalimi. Iškilo pavojus, kad pakeitimai bus tik kosmetiniai, apriboti fotografijų objekto siauriausia prasme. Vienas Niujorko lūšnynų kvartalas, Malberi Bendas, kurį XIX amžiaus devintojo dešimtmečio pabaigoje fotografavo Riisas, vėliau Theodore'o Roosevelto, tuo metu valstijos gubernatoriaus, įsakymu buvo nugriautas, o jo gyventojams pastatyti geresni namai; tačiau kiti tokie pat baisūs lūšnynai liko stovėti.

Fotografas apiplėšia ir kartu išsaugo, demaskuoja ir pašventina. Fotografija išreiškia nekantrų amerikiečių elgesį su realybe, jų potraukį į veiklą, kurios įrankis yra mašina. „Greitis yra visa ko pagrindas, – 1923 metais apie Stieglitzą rašė Hartas Crane'as, – šimtoji sekundės dalis sulaikoma taip preciziškai, kad atvaizde judesys tęsiasi begalybę: akimirka tampa amžinybe." Patyrę siaubingą neseniai apgyvendinto kontinento plėtimosi greitį ir jo svetimumą, žmonės ėmė naudoti fotoaparatus kaip aplankytų vietų pasisavinimo įrankius. Prie daugelio įvažiavimų į miestus „Kodakas" pastatė ženklus, rodančius, ką fotografuoti. Nacionaliniuose parkuose buvo paženklintos vietos, kur su savo aparatais turi atsistoti lankytojai.

Sanderis savo šalyje jaučiasi kaip namie. Amerikos fotografai dažnai yra kelyje, apimti nepagarbios nuostabos, kad jų šalis gali pasiūlyti tiek daug siurrealistinių siurprizų. Moralistai ir begėdžiai grobikai, savo krašto vaikai ir svetimšaliai, jie fotografuos tai, kas nyksta, o fotografuodami neretai pagreitins išnykimą. Fotografuojant pavyzdį po pavyzdžio, sudarinėjant idealų visuomenės katalogą, kaip tai darė Sanderis, reikia tikėti, kad visuomenė yra aprėpiama visuma. Europos fotografai manė, kad visuomenė yra stabili kaip gamta. Amerikos gamta visuomet buvo įtartina, be-

siginanti, išdraskyta progreso. Amerikoje kiekviena rūšis tampa reliktu.

Amerikos kraštovaizdis visuomet atrodė pernelyg įvairus, neaprėpiamas, paslaptingas, kad jį būtų galima moksliškai tirti. *Amerikietiškoje panoramoje* (*The American Scene*, 1907) Henry Jamesas rašė:

> Susidūręs su faktais, jis *nežino*, jis negali *pasakyti* ir netgi nenori žinoti ar pasakyti; patys faktai įsiveržia į sąmonę, jų per daug vienam teiginiui, tarytum skiemenų vienam suprantamam žodžiui. O tą *ne*suprantamą žodį, didįjį paslaptingą atsakymą į visus klausimus, kybantį Amerikos danguje, jis įsivaizduoja kaip kažką labai fantastiška ir *abrakadabriška*, nepriklausantį jokiai žinomai kalbai; su šia patogia vėliava jis keliauja, sprendžia ir mąsto, ir kiek išgalėdamas mėgaujasi malonumais.

Amerikiečiai jaučia, kad jų šalies tikrovė yra tokia stulbinanti ir kintanti, jog klasifikuojantis mokslinis sąlyčio su ja būdas yra pats netinkamiausias. Prie jos prisiartinti įmanoma netiesiogiai, gudrybe – skaldant ją į keistus fragmentus, kurie kaip nors, kaip sinekdocha, atstotų visumą.

Amerikos fotografai (kaip ir Amerikos rašytojai) suvokia, kad šios šalies realybėje yra kažkas neapsakoma – kažkas, ko ligi šiol gal dar niekas nematė. Roberto Franko knygos *Amerikiečiai* įvadiniame žodyje Jackas Kerouacas rašo:

> Tą beprotišką jausmą Amerikoje, kai saulė kaitina gatves, kai iš muzikos automato ar iš netoliese vykstančių laidotuvių sklinda muzika, Robertas Frankas, gavęs Guggenheim stipendiją, užfiksavo šiose nuostabiose fotografijose, padarytose sena dėvėta mašina apkeliavus beveik visas keturiasdešimt aštuonias valstijas; jis fotografavo scenas, kuriose yra filmuose niekad nematytos gyvybės, paslapties, genialumo, liūdesio ir keisto šešėlio slaptumo. [...] Pamatęs šias nuotraukas, imi nebesuprasti, kas liūdniau – muzikos automatas ar karstas.

Bet kokia Amerikos inventorizacija neišvengiamai yra nemoksliška, karščiuojanti „abrakadabriška" daiktų

maišatis, kurioje muzikos automatai primena karstus. Jamesas dar sugebėjo ironiškai teigti, kad „šis konkretus, daiktams būdingas efektas yra vienintelis, kuris šiame krašte nėra visiška džiaugsmo priešybė". O Kerouacui – pagrindinei amerikietiškos fotografijos tradicijai – vyraujanti nuotaika yra liūdesys. Už rituališkų Amerikos fotografų patikinimų, jog jie žvalgosi aplink be išankstinės nuostatos, kaip pakliūva nušviesdami daiktus ir flegmatiškai juos įamžindami, slypi gedulingas praradimo supratimas.

Praradimo konstatavimo įspūdingumą fotografijoje lemia tai, ar pavyks praturtinti visiems pažįstamą paslapties, mirtingumo, praeinamumo ikonografiją. Kai kurie senesnieji Amerikos fotografai, kaip Clarence'as Johnas Laughlinas, pasiskelbęs „kraštutinio romantizmo" išpažintoju, iššaukia tradiciškesnius vaiduoklius; ketvirtojo dešimtmečio pradžioje jis pradėjo fotografuoti apleistus plantacijų namus Misisipės žemupyje, vandens apsemtų Luizianos kapinių antkapius, Viktorijos laikų interjerus Milvokyje ir Čikagoje. Tačiau šis metodas pritaikomas ir tiems objektams, kurie atsiduoda praeitimi ne taip įprastai, kaip kad 1962 metų Laughlino fotografijoje „Coca-Colos šmėkla". Be (kraštutinio ar ne visai) romantizmo praeities atžvilgiu, fotografija kuria romantišką akimirkos santykį su dabartimi. Amerikoje fotografas ne tik fiksuoja praeitį, bet ir ją išranda. Kaip rašo Berenice Abbott: „Fotografas yra šiuolaikinė būtybė *par excellence*; jo akyse dabartis tampa praeitimi."

1929 metais grįžusi į Niujorką iš Paryžiaus, kur ji mokėsi pas Maną Ray'ų ir atrado (bei išgelbėjo) tuomet beveik nežinomus Atget darbus, Abbott ėmėsi įamžinti šį miestą. 1939 metais pasirodžiusios savo fotografijų knygos *Besikeičiantis Niujorkas* (*Changing New York*) pratarmėje ji aiškina: „Jei nebūčiau palikusi Amerikos, aš niekad nebūčiau panorusi fotografuoti Niujorko. Bet kai išvydau jį kitomis akimis, supratau, kad tai mano šalis, kurią privalau

užfiksuoti nuotraukose." Abbott tikslas („aš norėjau įamžinti miestą, kol jis dar visiškai nepasikeitė") panašus į Atget, kuris nuo 1898-ųjų ligi savo mirties 1927-aisiais kantriai, vogčiomis dokumentavo mažąjį, apšiurusį, nykstantį Paryžių, tikslą. Bet Abbott fiksavo dar fantastiškesnį dalyką – nepaliaujamą atsinaujinimą. Ketvirtojo dešimtmečio Niujorkas labai skyrėsi nuo Paryžiaus: „Ne tiek daug grožio ir tradicijos, kiek įgimtos fantazijos, kylančios iš nekantraus godumo." Abbott vykusiai pavadino savo knygą, mat praeities ji nepaverčia paminklu, o paprasčiausiai dokumentuoja dešimt nuolatinės, amerikietiškajam gyvenimui būdingos savinaikos metų. Čia netgi netolima praeitis nuolat suvartojama, nušluojama, nugriaunama, išmetama, parduodama. Vis mažiau amerikiečių turi patina apsitraukusių daiktų, senų baldų, senelių puodų ir keptuvių – kelių kartų rankų šilumą skleidžiančių naudotų daiktų, kuriuos kaip esminius žmogiško kraštovaizdžio elementus *Duino elegijose* šlovino Rilke. Vietoj to mes turime popierinius fantomus, nešiojamus peizažus. Plunksnos svorio portatyvinį muziejų.

Fotografijos, kurios praeitį paverčia vartojamu daiktu, nurodo patį tiesiausią kelią. Kiekviena fotografijų kolekcija yra siurrealistinio montažo ir siurrealistinės istorijos abreviatūros pratybos. Kadaise Kurtas Schwittersas, o neseniai Bruce'as Conneris ir Edas Kienholzas iš atliekų padarė puikių objektų, *tableaux**, instaliacijų; o mes darome istoriją iš savo šiukšlių. Ši praktika net laikoma dorybe – pilietine dorybe, kaip ir tinka demokratinei visuomenei. Tikrasis modernizmas – tai ne paprastumas, bet atliekomis apibarstyta gausa – sąmoninga kilnios Whitmano svajonės parodija. Fotografų ir popmenininkų paveikti, kai kurie architektai, kaip antai Robertas Venturi, mokosi iš Las Vegaso ir teigia, jog Taimso aikštė yra tikroji Švento Morkaus aikštės

* Paveikslai (pranc. – *vert. past.*).

įpėdinė, o Reyneris Banhamas šlovina Los Andželo „momentinę architektūrą ir kraštovaizdį“ dėl jo laisvumo, dėl lengvo gyvenimo, neįmanomo tarp Europos miesto grožybių ir bjaurybių, girdamas laisvę, teikiamą visuomenės, kurios sąmonę *ad hoc* sudaro atliekos ir šiukšlės. Amerikoje, toje siurrealistinėje šalyje, gausu *objets trouvés*. Mūsų atliekos tapo menu. Mūsų atliekos tapo istorija.

Be abejo, fotografijos yra artefaktai. Bet jos patrauklios tuo, kad fotografiniais reliktais užterštame pasaulyje turi rasto objekto – spontaniškos pasaulio atraižos – statusą. Taigi tuo pat metu jos naudojasi meno prestižu ir realybės magija. Jos yra fantazijos debesys ir informacijos kruša. Fotografija tapo būdingiausia pasiturinčių, išlaidžių, neramių visuomenių meno forma, nepakeičiamu naujosios masinės kultūros įrankiu – kultūros, kuri Amerikoje susiformavo po Pilietinio karo ir tik po Antrojo pasaulinio įsigalėjo Europoje, nors tarp turtingųjų jos vertybės įsitvirtino jau šeštajame XIX amžiaus dešimtmetyje, anot irzlios Baudelaire'o pastabos – „degradavusioje mūsų visuomenėje“ narcizišką transą sukėlė „pigus Daguerre'o metodas puoselėti neapykantą istorijai“.

Siurrealistinis istorijos užvaldymas implikuoja paviršinį rajumą ir įžūlumą, bet taip pat – gelminę melancholiją. Pačioje fotografijos pradžioje, XIX amžiaus ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje, Williamas H. Foxas Talbotas pabrėžė, kad fotoaparatas ypač tinka „laiko skriaudoms“ įamžinti. Jis kalbėjo apie tai, kas atsitinka pastatams ir paminklams. Mums įdomiausi yra ne akmens, bet kūno pokyčiai. Fotografijose pačiu intymiausiu, labiausiai jaudinančiu būdu galime stebėti, kaip sensta žmonės. Žiūrėti į seną savo, pažinoto žmogaus ar daug kartų fotografuoto visuomenės veikėjo fotografiją – tai justi, koks *jaunas* aš (ji, jis) tada buvau. Fotografijos yra mirties inventorius. Spustelėjimo pirštu dabar pakanka suteikti akimirkai pomirtinės ironijos.

Nuotraukos rodo žmones, kurie taip nenuneigiamai yra čia, yra tam tikro amžiaus; sujungia žmones ir daiktus, kurie po akimirkos išsiskiria, pasikeičia, gyvena atskirus gyvenimus. Reakciją į 1938 metais padarytas Romano Vishniaco fotografijas, vaizduojančias kasdienį Lenkijos getų gyvenimą, nepaprastai veikia žinojimas, kad visi šie žmonės netrukus žus. Romaniškų šalių kapinėse prie antkapio pritvirtintų stereotipinių nuotraukų po stiklu veidai vienišam bastūnui atrodo slepią būsimos mirties ženklą. Fotografijos patvirtina į išnykimą plaukiančio gyvenimo nekaltumą ir pažeidžiamumą; šis fotografijos ir mirties ryšys būdingas visoms žmonių nuotraukoms. Roberto Siodmako filme *Žmonės sekmadienį* (*Menschen am Sonntag*, 1929) baigiantis sekmadienio iškylai Berlyno darbininkai ima paveiksluotis. Vienas po kito jie stojasi prieš juodąją keliaujančio fotografo dėžę ir šypsosi, atrodo sunerimę, maivosi, įdėmiai žiūri. Filmavimo kamera, stambiu planu lėtai rodydama kiekvieną veidą, leidžia mums pasimėgauti jo mimika; tada išvystame sustabdytą paskutinę išraišką, ramybės balzamuotą veidą. Filmo tėkmėje, praeitį akimirksniu pakeičiančioje dabartimi, mirtį – gyvenimu, fotografijos sukelia šoką. Viename labiausiai sukrečiančių filmų – Chriso Markerio *Mole* (*La Jetée*, 1963) – pasakojama apie žmogų, kuris pramato savo mirtį. Ši istorija papasakota vien tik statiškomis fotografijomis.

Fotografijų žavesys ne tik primena mirtį, bet ir žadina sentimentalumą. Jos paverčia praeitį švelnios pagarbos objektu, nutrindamos moralines skirtybes ir bendru žvelgimo į praėjusį laiką patosu nuginkluodamos istorinius vertinimus. Vienoje neseniai išleistoje knygoje abėcėlės tvarka sudėtos įvairių sričių įžymybių vaikystės nuotraukos. Stalinas ir Gertrude Stein, žvelgiantys vienas į kitą iš priešingų puslapių, atrodo vienodai rimti ir mieli; Elvis Presley ir Proustas, kito puslapio draugų pora, šiek tiek panėšėja vienas į

kitą; Hubertą Humphrey (3 metukų) ir Aldousą Huxley (8 metukų) sieja tai, kad abu jie demonstruoja valingą charakterį, kuriuo garsės suaugę. Visos nuotraukos knygoje yra įdomios ir žavios todėl, kad mes pažįstame (dažniausiai ir iš fotografijų) tuos žymius žmones, kuriais tapo šie vaikai. Šioms ir kitoms siurrealistinės ironijos pratyboms labiausiai tinka naivios nuotraukos, patys paprasčiausi ateljė portretai: šie vaizdai atrodo dar keistesni, dar labiau jaudinantys ir įspėjantys.

Senų fotografijų reabilitavimas suteikiant joms naujus kontekstus tapo svarbia knygų pramonės atšaka. Fotografija yra tik fragmentas, ir praėjus tam tikram laikui ją laikantys trosai atsipalaiduoja. Ji nunešama į švelnų abstraktų „buvo“ ir tuomet ją galima interpretuoti bet kaip (arba gretinti su kitomis fotografijomis). Fotografija gali būti pavadinta citata – fotografijų knyga yra tarsi citatų rinkinys. Vis labiau plintantis fotografijų pateikimo knygoje būdas – pačias fotografijas suporuoti su citatomis.

Vienas pavyzdys – Bobo Adelmano *Namo* (*Down Home*, 1972), kaimiškos, vienos neturtingiausių šalyje Alabamos valstijos apygardos portretas, padarytas per penkerius septintojo dešimtmečio metus. Adelmano knyga, patvirtinanti dokumentinei fotografijai įgimtą nevykėlių pomėgį, yra knygos *Dabar pašlovinkime žymius žmones* palikuonė, nes pastarosios idėja buvo būtent ta, kad jos personažai yra ne žinomi, bet užmiršti žmonės. Tačiau Walkerio Evanso fotografijas lydėjo iškalbingi (retkarčiais net pernelyg) Jameso Agee tekstai, kuriais siekta sužadinti skaitytojo simpatiją vargingų fermerių gyvenimui. Adelmano personažų vardu niekas nekalba. (Būdinga, kad liberalios simpatijos, grindžiančios šią knygą, atsisako laikytis kokios nors pozicijos – tai yra į personažus stengiamasi žvelgti kuo nešališkiau, be jokios užuojautos.) *Namo* gali būti laikoma miniatiūriniu, apygardos dydžio Augusto

Sanderio projekto variantu, objektyviu fotografiniu gyventojų katalogu. Be to, jos personažai kalba, ir tai suteikia šioms nepretenzingoms fotografijoms svorio. Suporuotos su žodžiais, Vilkokso apygardos gyventojų fotografijos apibūdina juos kaip žmones, įpareigotus ginti ar rodyti savo teritoriją; jomis norėta įteigti, kad šie gyvenimai tiesiogine prasme yra pozicijų ar pozų serijos.

Kitas pavyzdys: Michaelo Lesy knyga *Viskonsino kelionė į mirtį* (*Wisconsin Death Trip*, 1973). Joje taip pat konstruojamas kaimo apygardos portretas – tiktai praeities, nuo 1890-ųjų iki 1910-ųjų, žiaurios krizės ir ekonominių sunkumų laikų: tad Džeksono apygarda rekonstruojama iš rastų to laikotarpio objektų. Juos sudaro Charleso Van Schaicko, apygardos centre dirbusio žymiausio komercinio fotografo, nuotraukos – apie tris tūkstančius stiklinių negatyvų, saugomų Valstybinėje Viskonsino istorijos draugijoje; citatos iš periodikos, daugiausia vietinių laikraščių, apygardos psichiatrinės ligoninės bylų, ir grožinė literatūra apie Vidurio Vakarus. Citatos su fotografijomis neturi nieko bendra, jos siejamos viena su kita aleatoriškai, intuityviai, kaip Johno Cage'o žodžiai ir garsai, per spektaklį susiliejantys su Merce'o Cunninghamo šokio judesiais.

Knygoje *Namo* nufotografuoti žmonės yra tekstų, pateiktų gretimame puslapyje, autoriai. Baltieji ir juodieji, vargšai ir pasiturintys išsako skirtingas nuomones (ypač apie klasę ir rasę). Kartu su Adelmano fotografijomis išspausdinti teiginiai prieštarauja vienas kitam, o visi Lesy surinkti tekstai kalba apie tą patį: kad amžių sandūros Amerikoje stebėtinai daug žmonių buvo linkę pasikarti kluonuose, mesti savo vaikus į šulinius, perpjauti sutuoktiniams gerkles, išsirengti nuogi prospekte, padegti kaimynų javus ir atlikti kitokius veiksmus, už kuriuos galėjo atsidurti kalėjime arba beprotnamyje. Manančius, jog Ameriką nykstančios vilties šalimi padarė Vietnamas ir visos kitos praėjusio dešimtmečio

baisybės bei žiaurumai, Lesy įtikinėja, kad svajonė žlugo praėjusio amžiaus pabaigoje – ir ne nežmoniškuose miestuose, bet ūkininkų bendruomenėse; kad visa šalis jau kuris laikas yra išprotėjusi. Žinoma, *Viskonsino kelionė į mirtį* nieko neįrodo. Jos istorinių teiginių jėga kyla iš koliažo technikos. Jaudinančias, žaviai laiko paveiktas Van Schaicko nuotraukas Lesy galėjo suporuoti su kitais to laikotarpio tekstais – meilės laiškais, dienoraščiais – ir sudaryti kitą, galbūt ne tokį beviltišką įspūdį. Jo knyga yra provokuojanti, madingai pesimistiška polemika, bet visiškai netikroviška istoriniu požiūriu.

Daugelis amerikiečių autorių (žymiausias jų – Sherwoodas Andersonas) taip pat polemiškai rašė apie mažo miestelio bėdas maždaug tuo pačiu laiku, kurį savo knygoje nagrinėja Lesy. Bet nors tokie fotografinės literatūros (*photo-fiction*) veikalai kaip *Viskonsino kelionė į mirtį* paaiškina mažiau nei daugelis apsakymų ir romanų, nūnai jie yra įtikinamesni, nes turi dokumento statusą. Kadangi fotografijos, kaip ir citatos, laikomos realybės dalimi, jos atrodo autentiškesnės už ilgus literatūrinius pasakojimus. Vienintelė proza, kuri, regis, įtikina vis daugiau skaitytojų, yra ne rafinuota literatūra, kaip Agee tekstas, bet nuogas dokumentas – redaguotas ar neredaguotas magnetofono įrašas; neliteratūriniai tekstai ar jų fragmentai (teismo dokumentai, laiškai, dienoraščiai, psichinės ligos istorijos ir t.t.); sau prieštaraujantis, sentimentalus, neretai paranojiškas pasakojimas pirmuoju asmeniu. Amerikoje į bet kokį literatūriškumą žiūrima nepaprastai įtariai, o ką jau kalbėti apie didėjantį jaunimo nenorą apskritai ką nors skaityti, net užsienietiškų filmų subtitrus ar informaciją ant plokštelės dėklo. Iš dalies tai paaiškina naują knygų, kur nedaug žodžių ir daug fotografijų, poreikį (žinoma, ir pačioje fotografijoje vis labiau vertinama šiurkšti, save niekinanti, atsaini, nedisciplinuota „anti-fotografija“).

„Visi vyrai ir moterys, kuriuos rašytojas yra pažinojęs, pasidarė groteskiški“, – sako Andersonas romano *Vainsbergas, Ohajo valstija* (*Winesburg, Ohio*, 1919) pratarmėje. Beje, iš pradžių šis romanas turėjo vadintis *Groteskų knyga*. Jis tęsia: „Ne visi groteskiški žmonės buvo šiurpūs. Vieni buvo juokingi, kiti beveik gražūs...“ Siurrealizmas – tai menas suvisuotinti groteską ir tada atrasti jo niuansų (ir žavesį). Jokia veiklos rūšis nėra geriau pritaikyta siurrealistiniam matymo būdui perteikti nei fotografija; galiausiai mes į visas fotografijas žiūrime siurrealistiškai. Ieškodami senų fotografijų, žmonės perkrato savo palėpes ir miesto bei valstijos archyvus; atrandami vis mažiau žinomi, vis labiau pamiršti fotografai. Auga fotografijos knygų krūva, iš kurios matyti dingusios praeities apimtis (dėl to taip išpopuliarėjo mėgėjiška fotografija) ir dabarties temperatūra. Fotografijos yra momentinės istorijos, momentinės sociologijos, momentinis dalyvavimas. Bet taip naujoviškai supakuota tikrovė yra kažkaip migdanti, analgetiška. Siurrealistinė strategija, žadėjusi naują ir įdomią poziciją, iš kurios įmanoma radikali moderniosios kultūros kritika, virto lengva ironija, kuri demokratizuoja visus liudijimus ir jų nuotrupas prilygina istorijai. Siurrealizmas gali produkuoti tik reakcingą poziciją; istoriją jis paverčia vien tik keistenybių sankaupa, pokštu ir kelione į mirtį.

Citatų (ir nesuderinamų citatų gretinimo) pomėgis yra siurrealistinis. Todėl Walteris Benjaminas, kurio siurrealistinė jausena yra pati giliausia, buvo aistringas citatų kolekcionierius. Hannah Arendt autoritetingoje esė apie Benjaminą pasakoja, kad „ketvirtajame dešimtmetyje būdingiausias jo atributas buvo mažos užrašų knygutės juodais viršeliais, jis visuomet jas nešiodavosi ir nenuilsdamas įrašinėdavo citatas, į kasdienio gyvenimo bei skaitymo tinklus pakliuvusius ‚perlus‘ ir ‚koralus‘. Kartais jis perskaitydavo kurią

nors balsu, pademonstruodavo kaip retos ir vertingos kolekcijos egzempliorių". Nors citatų kolekcionavimas gali būti traktuojamas tik kaip ironiškas mėgdžiojimas, kaip kolekcionavimas be jokių nuostolių, nereikėtų daryti išvados, kad Benjaminas niekino ar atmetė realybę. Jo įsitikinimu, realybė pati prašėsi ar net pritarė neatsargiems, neišvengiamai destruktyviems kolekcionieriaus darbams. Pasaulyje, tampančiame vienu milžinišku grobiu, jis imasi švento gelbėjimo darbo. Naujoji istorija jau išsekino tradicijas ir suardė gyvą visumą, kurioje savo vietą buvo radę vertingi objektai, tad kolekcionierius ramia sąžine gali išsikasti retesnius, emblemiškesnius fragmentus.

Istoriniams pokyčiams vis greitėjant, siurrealistiškiausiu dalyku tapo pati praeitis. Todėl, kaip sakė Benjaminas, dabar galime per nauja išvysti nykstančių dalykų grožį. Nuo pat pradžių fotografai ne tik siekė įamžinti nykstantį pasaulį, bet ir buvo samdomi tų, kurie pagreitindavo tą išnykimą. (Jau 1842 metais nenuilstantis architektūrinių Prancūzijos šedevrų gerintojas Viollet-le-Ducas, prieš pradėdamas restauruoti Paryžiaus Švč. Dievo Motinos katedrą, užsakė seriją pastato dagerotipų.) „Įsigydamas naujus daiktus, – rašė Benjaminas, – kolekcionierius pirmiausia trokšta atnaujinti senąjį pasaulį." Tačiau sena negali būti atnaujinta – šiaip ar taip, ne citatomis; tai yra liūdnas, donkichotiškas fotografinės veiklos aspektas.

Benjamino idėjas verta paminėti todėl, kad jis buvo vienas iš originaliausių ir svarbiausių fotografjos kritikų – nepaisant (ar dėl) vidinio prieštaravimo tarp jo požiūrio į fotografiją, atsiradusio iš siurrealistinės jo jausenos metamo iššūkio marksistiškiems-brechtiškiems jo principams, ir fakto, kad neįgyvendintas Benjamino projektas traktuotinas kaip sublimuota fotografo veiklos versija. Tai turėjo būti vien iš citatų sudarytas literatūrinės kritikos veikalas ir todėl neturintis nieko, kas galėtų sukelti užuojautą. Atsisakyti

užuojautos, niekinti žinių prekijus, skelbtis nematomiems – pačių profesionaliausių fotografų pasirinkta strategija. Fotografijos istorijoje regime daugybę abejonių dėl to, ar ji gali būti šališka: manoma, kad palaikant vieną pusę paneigiama kertinė fotografijos prielaida, esą visi objektai yra vertingi ir įdomūs. Bet tai, kas Benjaminui yra didžiausias išrankumas – leisti nebyliai praeičiai prabilti, išsakyti visus nesunaikinamus prieštaravimus, – fotografijoje tampa nuolatiniu praeities nu-kūrimu (*de-creation*) pačiu jos išsaugojimo aktu, fabrikavimu naujos, paralelinės realybės, praeitį perteikiančios tiesiogiai, bet drauge pabrėžiančios komišką ar tragišką jos bergždumą, kuris praeities konkretumą persmelkia bekrašte ironija ir paverčia dabartį praeitimi, o praeitį – tuo, kas praėjo ir negrįš.

Kaip ir kolekcionierių, fotografą valdo aistra, nors ir nukreipta į dabartį, bet susijusi su praeities pojūčiu. Tradicinis istorinės sąmonės menas stengiasi praeitį sutvarkyti atskirdamas naujoviškus dalykus nuo reakcingų, kertinius nuo paraštinių, svarbius nuo nesvarbių ar tiktai įdomių dalykų. O fotografo, kaip ir kolekcionieriaus, požiūris yra nesistemiškas, net antisistemiškas. Fotografo aistra kokiam nors objektui nėra esmingai susijusi su jo turiniu ar verte, leidžiančiais šį objektą klasifikuoti. Fotografija pirmiausia yra jo buvimo patvirtinimas; jo teisumo (veido išraiškos, grupės objektų išsidėstymo teisumo) – kolekcionieriaus tikrumo kriterijaus atitikmens – patvirtinimas; jo unikalumo (nesvarbu, dėl kokių savybių) patvirtinimas. Valingas, godus profesionalaus fotografo žvilgsnis ne tik atsispiria tradiciniam objektų klasifikavimui ir vertinimui, bet ir sąmoningai mėgina juos ignoruoti, panaikinti. Dėl šios priežasties fotografo požiūris į fotografuotinus objektus nėra toks aleatoriškas, kaip įprasta teigti.

Fotografija iš esmės įgyvendina siurrealistinį priesaką – vienodai, be jokių kompromisų, traktuoti visus dalykus

(viskas yra „realu“). Ji, kaip ir pagrindinė siurrealizmo srovė, parodė esanti atkakliai prisirišusi prie šiukšlių, šlykštybių, atmatų, apsilaupiusių paviršių, keistenybių, kičo. Atget specializacija buvo marginalios grožybės: greitosiomis sukalti ratuoti vežimai, rėksmingos arba ekscentriškos vitrinos, neskoningos parduotuvių iškabos ir karuselės, įmantrūs portikai, keisti durų plaktukai ir kaltos geležies grotelės, tinko ornamentai ir apgriuvusių namų fasadai. Fotografas – ir fotografijų vartotojas – seka paskui šiukšles renkantį elgetą. Tai vienas mėgstamiausių Baudelaire'o įvaizdžių, simbolizuojančių šiuolaikinį poetą:

> Jis renka ir kataloguoja visa, ką didmiestis išmetė, ką jis paliko, paniekino, visa, ką sutrypė po kojomis. [...] Jis surūšiuoja visus daiktus ir protingai pasirenka; tarsi savo lobį saugantis šykštuolis, jis kolekcionuoja atliekas, kurios Pramonės deivės nasruose įgaus naudingų ar džiuginančių daiktų pavidalą.

Pro fotoaparato objektyvą niūrūs fabriko pastatai ir reklaminiais skydais apkarstytos gatvės atrodo gražūs kaip bažnyčios ir pastoraliniai gamtovaizdžiai. Moderniam skoniui – net gražesni. Prisiminkime, kad būtent Bretonas ir kiti siurrealistai avangardinio skonio šventykla paskelbė naudotų daiktų parduotuvę, o vizitams į sendaikčių turgų suteikė estetinės piligrimystės statusą. Akylas siurrealistinis elgeta stengėsi aptikti grožį daikte, kurį kiti žmonės laikė bjauriu, neįdomiu ir nesvarbiu – sendaikčiuose, naiviuose ar popkultūros objektuose, miestų griuvėsiuose.

Prozos, tapybos, filmo struktūravimas citatomis (prisiminkime Borgesą, Kitajų, Godard'ą) yra konkretus siurrealistinio skonio pavyzdys, o vis populiaresnis įprotis kabinti fotografijas ant svetainės ir miegamojo sienų, kur anksčiau kabojo paveikslų reprodukcijos, yra siurrealistinio skonio paplitimo rodiklis. Jau pačios fotografijos atitinka daug siurrealistinių kriterijų – jų yra visur, jos pigios ir netraukia dėmesio. Paveikslą reikia užsakyti arba nusipirkti;

fotografija randama (albumuose ir stalčiuose), iškerpama (iš laikraščių ir žurnalų) arba lengvai pasidaroma. Be to, tie daiktai – fotografijos – ne tik dauginasi taip, kaip paveikslai nesidaugina, bet ir tam tikra prasme yra estetiškai nesunaikinami. Leonardo „Paskutinė vakarienė“ Milane dabar vargu ar atrodo geriau; ji atrodo klaikiai. Pažeistos, išblukusios, dėmėtos, perplyšusios nuotraukos vis tiek atrodo gerai; dažnai net geriau. (Kaip ir kitais, šiuo atžvilgiu fotografijos menas panėšėja į architektūrą, kurios objektai ilgainiui gali tikėtis tos pačios laiko paspirties; daugelis pastatų, ne tik Partenonas, įspūdingiau turbūt atrodo apgriuvę.)

Kas galioja fotografijoms, tas galioja ir fotografijose matomam pasauliui. Aštuonioliktojo amžiaus literatų atradimą, jog griuvėsiai gali būti gražūs, fotografija iš tikrųjų paverčia liaudies skonio dalimi. Tas grožis neapsiriboja romantikų griuvėsiais, žavingais Laughlino nufotografuotais irimo pavidalais, bet apima ir modernistų griuvėsius – pačią realybę. Norom nenorom fotografas dalyvauja realybės sendinimo procese, ir pati fotografija yra akimirkos senatvė. Fotografas siūlo modernų to tipiškai romantiško žanro, dirbtinių griuvėsių, atitikmenį: griuvėsius, sukurtus istorinei kraštovaizdžio prigimčiai išryškinti, kad gamta taptų aliuzija – aliuzija į praeitį.

Fotografijų atsitiktinumas patvirtina, kad viskas sunyksta; jų arbitralumas rodo, kad tikrovės iš esmės neįmanoma suklasifikuoti. Tikrovė yra tik atsitiktinių fragmentų sankaupa – tai nepaprastai masinantis, radikaliai reduktyvus santykių su pasauliu būdas. Fotografo tvirtinimas, esą viskas yra realu (iliustruojantis tą pusiau džiugų, pusiau atlaidų santykį su realybe, kuris yra skiriamasis siurrealizmo bruožas), taip pat implikuoja, kad realybė yra nepakankama. Skelbdamas fundamentalų nepasitenkinimą realybe, siurrealizmas liudija susvetimėjimą. Nūnai tai tapo visuotina politiškai įtakinguose, industrializuotuose ir fotoaparatais

disponuojančiuose kraštuose. Dėl kokios kitos priežasties realybė galėtų būti laikoma nepakankama, lėkšta, pernelyg tvarkinga, paviršutiniškai racionalia? Anksčiau nepasitenkinimas realybe pasireikšdavo *kito* pasaulio ilgesiu. Modernioje visuomenėje nepasitenkinimas realybe galingai ir patraukliausiai pasireiškia noru reprodukuoti *šį* pasaulį. Tarsi tik pažvelgus į tikrovę kaip į objektą – pro fotografo objektyvą – ji taptų iš tikrųjų tikra, tai yra siurreali.

Fotografijai neišvengiamai būdingas globėjiškas požiūris į tikrovę. Iš jos „ten" pasaulis persikelia į fotografijų „vidų". Mūsų galvos pamažu tampa tomis magiškomis dėžutėmis, kurias Josephas Cornellis pripildydavo atsitiktinių mažų daiktų iš Prancūzijos – joje jis niekad ir neapsilankė; senų filmų kadrais, kurių milžinišką kolekciją ta pačia siurrealistine dvasia surinko tas pats Cornellis – nostalgiškais pirminės filmo patirties reliktais, simboliškai užvaldančiais aktorių grožį. Tačiau statišką nuotrauką gretinti su filmu iš esmės klaidinga. Cituoti filmą – ne tas pats, kas cituoti knygą. Knygos skaitymo laiką pasirenka skaitytojas, o filmo žiūrėjimo laikas yra nustatytas jo režisieriaus, ir vaizdai yra suvokiami montažo sąlygojamu greičiu. Tad stop kadras, leidžiantis prie vienos akimirkos sugaišti tiek laiko, kiek nori, prieštarauja pačiai filmo formai; lygiai taip gyvenimo ar visuomenės akimirksnius sustabdanti fotografijų serija prieštarauja jų formai – procesui, laiko tėkmei. Nufotografuoto ir realaus pasaulio santykis yra tas pats iš esmės netikslus stop kadro ir filmo santykis. Gyvenimas nėra reikšmingos, blykstės nušviestos, amžiams sustabdytos detalės. Fotografijos – taip.

Fotografijos keri, yra galingos todėl, kad sukuria žinovo santykį *su* pasauliu ir tuo pat metu nerūpestingai *tą* pasaulį priima. Modernistiniame maište prieš tradicines estetines normas žinovo santykis su pasauliu buvo glaudžiai susijęs su kičinio skonio propagavimu. Nors kai kurios nuotrau-

kos, vertinant jas kaip individualius objektus, turi aštrumo ir malonaus svarumo, būdingo svarbiems meno kūriniams, fotografijų gausa galų gale verčia susitaikyti su kiču. Itin judrus fotografijos žvilgsnis pataikauja žiūrovui kurdamas klaidingą buvimo visur jausmą, apgaulingą patirties kontroliavimo pojūtį. Siurrealistai, trokštantys būti kultūros radikalais, net revoliucionieriais, dažnai pasiduodavo geranoriškai iliuzijai, kad jie galėtų ar net turėtų būti marksistai. Tačiau siurrealistinis estetizmas pernelyg persisunkęs ironijos, kad jį būtų galima suderinti su labiausiai viliojančia dvidešimtojo amžiaus moralizmo forma. Marxas barė filosofiją už tai, kad ji, užuot bandžiusi pakeisti pasaulį, stengiasi jį tik suprasti. Siurrealistiškai pasaulį suvokiantys fotografai įtaigoja, kad bergždžia net mėginti jį suprasti, ir siūlo jį kolekcionuoti.

Regėjimo heroizmas

NĖ vienas žmogus iš fotografijų nepažino bjaurumo. Tačiau daugelis per jas pažino grožį. Išskyrus tuos atvejus, kai fotoaparatas naudojamas dokumentuoti arba socialiniams ritualams fiksuoti, žmonės fotografuoja norėdami rasti ką nors gražaus (1841 metais Foxas Talbotas užpatentavo fotografiją kalotipo pavadinimu – nuo žodžio *kalos*, „gražus"). Niekas nesušunka: „O, kaip šlykštu! Būtinai turiu tai nufotografuoti." Net jei kas nors taip pasakytų, iš tikrųjų jis turėtų omeny: „Šis bjaurus daiktas man yra... gražus."

Įprasta, kad išvydę kokį nors gražų daiktą, žmonės apgailestauja negalėdami jo nufotografuoti. Fotoaparato vaidmuo pagražinant pasaulį buvo toks sėkmingas, kad fotografijos – nebe pasaulis – tapo grožio matu. Savo namu besididžiuojantys šeimininkai neretai išsitraukia jo nuotraukas parodyti svečiams, koks jis iš tikrųjų puikus. Mes išmokstame regėti save fotografiškai: kai sakome, jog kas nors yra patrauklus, iš tikrųjų turime galvoje, kad jis gražiai atrodys nufotografuotas. Fotografijos sukuria grožį ir per fotografuotojų kartų kartas jį sudėvi. Štai kai kurios gamtos grožybės buvo atiduotos nenuilstantiems mėgėjams. Persisotinusieji vaizdais saulėlydžius greičiausiai palaikys banaliais; deja, nūnai jie pernelyg panašūs į nuotraukas.

Daugelis žmonių sunerimsta, kai ketinama padaryti jų nuotrauką: ne todėl, kad jie kaip kokie pirmykščiai bijotų fizinės intervencijos, bet todėl, kad bijo fotoaparato

neprielankumo. Žmonės nori idealizuoto atvaizdo: fotografijos, kurioje jie atrodo geriausiai. Jie jaučiasi supeikti, kai fotoaparatas nepateikia jų atvaizdo, kuriame jie patrauklesni nei iš tikrųjų. Tik nedaugeliui nusišypso laimė būti „fotogeniškam" – tai yra geriau atrodyti fotografijose (net ir neretušuotose nei specialiai apšviestose) negu tikrame gyvenime. Faktas, jog fotografijos dažnai giriamos už nešališkumą ir sąžiningumą, be abejo, rodo daugumą fotografijų esant šališkas. Praėjus dešimčiai metų, kai Foxo Talboto fotografijos XIX amžiaus penktojo dešimtmečio viduryje pradėjo išstumti dagerotipus (pirmąjį praktiškai pritaikytą fotografinį procesą), vienas vokiečių fotografas išrado retušavimo techniką. Jo padaryti du to paties portreto variantai – vienas retušuotas, kitas ne – 1855-aisiais Paryžiaus *Exposition Universelle* (antrojoje pasaulinėje parodoje ir pirmojoje, kur buvo fotografijos ekspozicija) apstulbino minias. Žinia, kad kamera gali meluoti, fotografavimąsi padarė daug populiaresniu dalyku.

Melavimo padariniai kur kas svarbesni fotografijai, nei kada nors galėtų būti tapybai, nes tie plokšti, dažniausiai stačiakampiai atvaizdai – fotografijos – pretenduoja būti tikri; paveikslai į tai nepretenduoja. Padirbtas paveikslas (tai yra neteisingai nustatyta jo autorystė) falsifikuoja dailės istoriją. Suklastota (retušuota, padirbta ar su klaidingu parašu) nuotrauka falsifikuoja realybę. Fotografijos istoriją galima pavaizduoti kaip kovą tarp dviejų skirtingų imperatyvų: pagražinimo imperatyvo, ateinančio iš dailės, ir tiesos sakymo imperatyvo, matuojamo ne tik objektyvios tiesos idėja, paveldėta iš tiksliųjų mokslų, bet ir moralizuotu tiesos sakymo idealu, perimtu iš devynioliktojo amžiaus literatūrinių pavyzdžių ir tuomet buvusios naujos nepriklausomo žurnalisto profesijos. Kaip ir poromantinis romanistas ar reporteris, fotografas turėjo demaskuoti veidmainystę ir kovoti su nemokšiškumu. Šiai užduočiai tapyba buvo perne-

lyg lėta ir varginanti procedūra, nors daugybė devynioliktojo amžiaus tapytojų kartu su Millet tikėjo, kad *le beau c'est le vrai**. Įžvalgūs stebėtojai pažymėjo, kad fotografijų atskleidžiama tiesa atrodo nuoga net tuo atveju, kai fotografas neketino kištis į svetimus reikalus. Hawthorne'o romano *Namas su septyniais frontonais* (*The House of the Seven Gables*, 1851) herojus, jaunas fotografas Holgreivas, pabrėžia, jog „nors mes manome, kad dagerotipinis portretas vaizduoja tik patį paviršių, iš tikrųjų jis atskleidžia slaptą žmogaus būdą su tokia tiesa, kurios net ir užtikęs niekada neišdrįstų perteikti joks dailininkas".

Dailininkai priversti griežtai atsirinkti kontempliacijos vertus vaizdus; fotografams šitai nebūtina daryti dėl greitumo, kokiu fotoaparatas viską fiksuoja; todėl jie pavertė matymą naujo pobūdžio projektu: jie tikėjo, kad vien tik pakankamai entuziastingu ir nuoširdžiu žiūrėjimu galima sutaikyti tiesos reikalavimą ir poreikį grožėtis pasauliu. Fotoaparatas, kuriuo kadaise žavėtasi dėl gebėjimo sąžiningai perteikti realybę, o kartu nekęsta dėl įgimto tikslumo, galų gale nepaprastai pakėlė išvaizdos vertę. Išvaizdos, kurią įamžina fotoaparatas. Nuotraukos ne tik realistiškai perteikia realybę – pati realybė yra kruopščiai ištiriama ir įvertinama, ar ji atitinka fotografijas. „Mano nuomone, – 1901-aisiais po penkiolikos metų fotografo mėgėjo praktikos pareiškė didžiausias literatūrinio realizmo ideologas Zola, – negalima teigti, kad ką nors iš tikro matei, jei to nenufotografavai." Užuot tik fiksavusios realybę, fotografijos pasidarė daiktų išvaizdos norma ir pakeitė pačią realybės ir realizmo idėją.

Pirmieji fotografai apie fotoaparatą kalbėjo taip, tarsi jis būtų dauginimo aparatas; tarsi kai žmonės fotografuoja,

* Grožis – tai tiesa (pranc. – *vert. past.*).

mato ne jie, o fotoaparatas. Fotografijos išradimas buvo sveikinamas dėl to, kad ji turėjo palengvinti vis didėjančios informacijos ir įspūdžių naštą. Fotografijų knygoje *Gamtos pieštukas* (*The Pencil of Nature*,1844–1846) Foxas Talbotas pasakoja, kad fotografijos idėja jam į galvą atėjo 1833 metų kelionėje po Italiją (tokiems turtingiems paveldėtojams anglams kaip jis ši kelionė buvo tapusi būtina), prie Komo ežero piešiant kraštovaizdį. Dirbdamas su *camera obscura* – prietaisu, kuris suprojektuodavo atvaizdą, bet jo neužfiksuodavo, – jis susimąstė, kaip pats sako, „apie neimituojamą gamtos nutapytų paveikslų, kuriuos stiklinis kameros lęšis meta ant popieriaus, grožį" ir apie tai, „ar įmanoma atspausti ir įamžinti šiuos natūralius atvaizdus". Foxui Talbotui atrodė, jog fotoaparatas yra nauja rašto forma, kuri viliojo tuo, kad nepriklausė nuo asmens, fiksavo „natūralų" atvaizdą, tai yra atvaizdą, atsirandantį „tarpininkaujant tik pačiai Šviesai, be jokios menininko pieštuko pagalbos".

Fotografas buvo mokomas būti akylu, bet nesikišančiu stebėtoju – raštininku, o ne poetu. Bet greitai pamatyta, kad tokios pačios to paties daikto nuotraukos nebūna; tada įsitikinimą, jog fotoaparatai pagamina neasmenišką, objektyvų atvaizdą, pakeitė supratimas, kad fotografijos liudija ne tik tai, kas yra, bet ir tai, ką mato individas, kad jos yra ne tik pasaulio atvaizdas, bet ir jo vertinimas.* Tapo aišku,

* Žinoma, fotografijos apribojimo nesubjektyviu matymu šalininkų buvo visais laikais. Siurrealistai fotografiją laikė išlaisvinančia veikla tiek, kiek ji pranoksta grynai asmeninę raišką. 1920 metais esė apie Maxą Ernstą pradžioje Bretonas automatinį rašymą pavadina „tikra minties fotografija", aparatą laikydamas „aklu instrumentu", kurio pranašumas „imituojant regimybę" „sudavė mirtiną smūgį senoms tapybos ir poezijos raiškos formoms". Bauhauzo, priešingos estetinės stovyklos, teoretikai laikėsi panašios pozicijos, fotografiją kartu su architektūra traktuodami kaip dizaino atmainą – kūrybišką, bet nesubjektyvią, nesunkinamą tokios tuštybės kaip meniškas paviršius ar individualybės atspaudas. Knygoje *Tapyba, fotografija, kinas*" (1925) Moholy-Nagy giria fotoaparatą už tai, kad jis įvedė „optinę higieną", kuri ateityje „panaikins tą vaizdinių ir vaizduotės asociacijų modelį, [...] kurį mūsų regėjiman įspaudė didieji individualūs tapytojai".

kad paprasta, vientisa veikla, vadinama matymu (ją fiksuoja ir jai pagelbsti fotoaparatai), neegzistuoja, o egzistuoja „fotografinis matymas“ – naujas žiūrėjimo būdas ir nauja veiklos rūšis.

1841-aisiais, tais pačiais metais, kai tūlas prancūzas su dagerotipiniu fotoaparatu jau klajojo po Ramųjį vandenyną, Paryžiuje buvo išleistas pirmasis rinkinio *Dagerotipinės ekskursijos: žymiausi planetos vaizdai ir paminklai* (*Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*) tomas. XIX amžiaus šeštajame dešimtmetyje suklestėjo fotografinis orientalizmas: didžiojoje kelionėje po Vidurio Rytus, kuri truko nuo 1849-ųjų iki 1851-ųjų, kartu su Flaubert'u dalyvavęs Maxime'as Du Campas fotografavo ne kasdienį felachų gyvenimą, o tik įžymybes – Abu Simbelio kolosą ir Baalbeko šventyklą. Tačiau netrukus keliautojai su fotoaparatais, neapsiribodami žinomomis vietomis ar meno kūriniais, ėmėsi ir kitų temų. Fotografinis matymas reiškė gebėjimą rasti grožį tuose dalykuose, kuriuos visi mato, bet nekreipia į juos dėmesio kaip į pernelyg įprastus. Fotografai privalėjo ne tik matyti pasaulį tokį, koks jis yra, įskaitant jau pripažintus jo stebuklus; savo vizualiniais sprendimais jie turėjo sukurti naujus susidomėjimo objektus.

Atsiradus fotoaparatams, pasaulyje radosi ir ypatinga heroizmo rūšis – regėjimo heroizmas. Fotografija atvėrė naują nepriklausomos veiklos rūšį, kuri visiems žmonėms leido pademonstruoti unikalią, godžią jauseną. Ieškodami nuostabių vaizdų, fotografai išsiruošė į kultūrinius, klasinius, mokslinius safarius. Ši aktyvi, grobuoniška, vertinanti, laisva regėjimo atmaina baudėsi įvaryti pasaulį į spąstus – kad ir kiek kantrybės reikėtų turėti, kad ir kiek kančių iškęsti. Alfredas Stieglitzas išdidžiai pranešа, kad 1893 metų vasario 22 dieną jis tris valandas stovėjo pūgoje „laukdamas tinkamos akimirkos“ padaryti garsiąją fotografiją „Penktoji

aveniu, žiema“. Tinkama akimirka yra ta, kai daiktus (ypač tuos, kuriuos mato kiekvienas) galima išvysti nauju rakursu. Liaudies vaizduotėje ieškojimas tapo skiriamuoju fotografo ženklu. Jau XX amžiaus trečiajame dešimtmetyje fotografas kartu su lakūnu ir antropologu tapo moderniu herojumi ir nebūtinai dėl to turėjo palikti namus. Populiarios spaudos skaitytojai buvo kviečiami kartu su „mūsų fotografu“ leistis į „atradimų kelionę“ ir aplankyti tokias naujas sferas kaip „pasaulis iš paukščio skrydžio“, „pasaulis pro didinamąjį stiklą“, „kasdienybės grožybės“, „neregėta visata“, „šviesos stebuklai“, „mašinų grožis“, pažvelgti į vaizdus, kuriuos galima „išvysti gatvėje“.

Kasdienio gyvenimo apoteozė, grožis, kurį gali atskleisti tik fotoaparatas (materialios realybės dalelė, kurios akis nemato ar negali izoliuoti; arba panoraminis vaizdas, pavyzdžiui, iš lėktuvo), – štai svarbiausias fotografo žygių tikslas. Kurį laiką originaliausiu fotografinio matymo metodu atrodė esąs stambus planas. Fotografai pastebėjo, kad kai jie apsiribodavo mažesniu tikrovės ploteliu, atsirasdavo nuostabių formų. Jau XIX amžiaus penktojo dešimtmečio pradžioje išradingasis ir visapusiškasis Foxas Talbotas darė ne tik iš tapybos perimtų žanrų – portreto, namų scenos, miestovaizdžio, kraštovaizdžio, natiurmorto – fotografijas, bet ir kreipė fotoaparatą į jūros geldelę, peteliškės sparnus (padidintus soliarinio mikroskopo), dvi knygų eiles savo darbo kambaryje. Tačiau jo objektai vis dar atpažįstami kaip geldelė, peteliškės sparnai, knygos. Kai įprastinis matymas buvo dar labiau sutrikdytas, objektas izoliuotas nuo savo aplinkos ir paverstas abstrakčiu, įsigalėjo naujos grožio konvencijos. Gražu tapo tai, ko akis nemato ar negali matyti: sutrūkinėjęs, suardytas regėjimas, neįmanomas be fotoaparato.

1915 metais Paulas Strandas padarė fotografiją, kurią pavadino: „Abstrakčios rutulių formos“ („Abstract Pat-

terns Made by Bowls"). 1917-aisiais Strandas ėmėsi stambiu planu fotografuoti mašinų formas, o trečiajame dešimtmetyje darė gamtos objektų stambiu planu nuotraukas. Naujasis metodas – jo klestėjimo laikotarpis buvo nuo 1920 iki 1935 metų – žadėjo, regis, neišsemiamus vizualinius malonumus. Vienodai efektyviai jis veikė įprastinių daiktų, nuogo kūno (tema, kuri, kaip manyta, jau visiškai išsemta tapytojų), mažųjų gamtos kosmologijų atžvilgiu. Atrodė, kad fotografija rado didingą tilto tarp meno ir mokslo vaidmenį; Moholy-Nagy knygoje *Apie architektūros medžiagą* (*Von Material zur Architektur*), Bauhauzo išleistoje 1928 metais, o angliškai pasirodžiusioje pavadinimu *Naujasis regėjimas* (*The New Vision*), tapytojai buvo raginami mokytis iš gražiųjų mikrofotografijų bei lėktuvo nuotraukų. Tais pačiais metais pasirodė vienas pirmųjų fotografinių bestselerių, Alberto Rengerio-Patzscho knyga, pavadinta *Pasaulis yra gražus* (*Die Welt ist schön*). Ją sudarė šimtas nuotraukų, daugiausia padarytų stambiu planu, kuriose vaizduojami įvairiausi objektai – nuo kolokasijos lapo ligi puodžiaus rankų. Tapyba niekuomet taip akiplėšiškai nebuvo žadėjusi įrodyti, kad pasaulis yra gražus.

Abstrahuojanti žiūra – tarpukario laikotarpiu ypač įspūdingai atstovaujama Strando, taip pat Edwardo Westono ir Minoro White'o darbų – galėjo atsirasti tik po modernistų tapytojų bei skulptorių padarytų atradimų. Strandas ir Westonas, pripažinę savo ir Kandinskio bei Brancusi matymo būdų panašumą, kietą kubistinį stilių greičiausiai pasirinko reaguodami į švelnius Stieglitzo atvaizdus. Bet lygiai taip pat teisinga, kad įtaka persidavė ir priešinga kryptimi. 1909 metais savo žurnale *Camera Work* Stieglitzas pažymi neginčijamą fotografijos įtaką tapybai, nors jis mini tik impresionistus, kurių „neaiškių

apybraižų“ stilius įkvėpė jį patį.* Taip pat ir Moholy-Nagy *Naujajame regėjime* teisingai nurodo, kad „fotografijos technika ir dvasia tiesiogiai ar netiesiogiai veikė kubizmą“. Bet, nepaisant jau nuo XIX amžiaus penktojo dešimtmečio vykstančio abipusio tapytojų ir fotografų poveikio ir idėjų savinimosi, jų metodai iš esmės skirtingi. Tapytojas konstruoja, fotografas atskleidžia. Kitaip tariant, konkrečios nuotraukos temos identifikavimas lemia mūsų suvokimą – o taip nebūtinai yra žiūrint į paveikslą. Westono „Kopūsto lapas“, nufotografuotas 1931-aisiais, atrodo kaip krentantis surauktas audinys; jį identifikuoja tik pavadinimas. Taip nuotrauka pataiko į du taikinius. Jos forma teikia malonumą, ir (kaip netikėta!) tai yra kopūsto lapo forma. Jei tai būtų surauktas audinys, taip gražu nebūtų. Tą grožį mes jau pažįstame iš dailės. Todėl formalios stiliaus savybės – kertinė tapybos problema – yra, švelniai tariant, ne tokios svarbios fotografijai, o klausimas, *kieno* tai fotografija, jai visad svarbus. Visus fotografijos porūšius grindžia prielaida, kad fotografija yra realaus pasaulio dalis; tai reiškia, kad mes nežinome, kaip reaguoti į fotografiją (jei vaizdas yra vizualiai dviprasmiškas: matomas iš labai arti arba iš labai toli) tol, kol sužinome, kokia tai pasaulio dalelė. Daiktas, kuris atrodo kaip paprasčiausia diadema – garsi Haroldo Edgertono 1936 metais padaryta nuotrauka, – pasidaro daug įdomesnis, kai sužinome, jog tai – pieno purslas.

* Didelis fotografijos poveikis impresionistams yra meno istorijos truizmas. Iš tiesų nebūtų perdedama kartu su Stieglitzu teigiant, kad „dailininkai impresionistai laikosi fotografinio griežčiausiąja prasme kompozicijos stiliaus“. Realybė, kurią fotoaparatas pavertė ryškiai poliarizuotais šviesos ir tamsos plotais, laisvas arba atsitiktinis fotografijų įrėminimas, fotografų nesirūpinimas tuo, kad erdvė, ypač fone, būtų suprantama, – tai buvo svarbiausios impresionistų paskatos imtis moksliškai studijuoti šviesos savybes, eksperimentuoti su plokščia perspektyva, neįprastais kampais ir decentruotomis formomis, kurias nukerta paveikslo kampas. („Gyvenimą jie vaizduoja kaip atraižas ir fragmentus“, – 1909 metais rašė Stieglitzas.) Istorinė detalė: pati pirmoji impresionistų paroda 1874 metų balandį įvyko Nadaro fotoateljė Kapucinų bulvare Paryžiuje.

Fotografija paprastai laikoma daiktų pažinimo instrumentu. Kai Thoreau pasakė: „Negali pasakyti daugiau, nei matai“, jam buvo savaime suprantama, kad rega turi garbingą vietą tarp pojūčių. Bet kai po kelių dešimtmečių Thoreau mintį, norėdamas pašlovinti fotografiją, cituoja Paulas Strandas, ji įgyja visiškai kitą prasmę. Fotoaparatai ne tik leido aprėpti didesnius realybės plotus (mikrofotografija ir teledetekcija). Puoselėdami matymą dėl matymo, jie pakeitė patį matymą. Thoreau vis dar gyveno daugiajusliame pasaulyje, nors stebėjimas jau buvo pradėjęs įgauti moralinės pareigos statusą. Jis kalbėjo apie matymą, neatsietą nuo kitų pojūčių, apie matymą tam tikrame kontekste (kurį jis vadino Gamta), tai yra matymą, susijusį su tam tikromis prielaidomis, ką verta pamatyti. Kai Strandas cituoja Thoreau, jis laikosi kitos pozicijos pojūčių atžvilgiu: tai visus modernistinius meno sąjūdžius įkvepianti idėja apie nepriklausomos nuo įsivaizdavimo, ką verta ir ko neverta suvokti, percepcijos ugdymą.

Pati įtakingiausia šio požiūrio versija aptinkama tapyboje – mene, į kurį nuo pat savo atsiradimo fotografija negailestingai kėsinosi ir kurį entuziastingai kopijavo, ir su kuriuo karštligiškai varžydamasi sugyvena ligi šiol. Paprastai sakoma, kad fotografija paveržė iš tapytojo užduotį parūpinti tiksliai realybę atspindinčių atvaizdų. Už tai „tapytojas turi būti nepaprastai dėkingas“, tvirtina Westonas, kaip ir daugelis fotografų prieš ir po jo traktuodamas šį uzurpavimą kaip išlaisvinimą. Perėmusi realistinio vaizdavimo uždavinį, prieš tai monopolizuotą tapybos, fotografija sudarė šiai sąlygas atsidėti didžiajam modernistiniam pašaukimui – abstrakcijai. Bet fotografijos poveikis tapybai nėra toks aiškus. Mat kai fotografija tik pasirodė scenoje, pati tapyba jau buvo žengusi į ilgą realistinio vaizdavimo atsisakymo kelią – Turneris gimė 1775-aisiais, Foxas Talbotas 1800-aisiais – ir teritorija, kurią palengva

užėmė fotografija, turbūt būtų buvusi ir šiaip apleista. Devynioliktojo šimtmečio tapybos mimetinių laimėjimų nestabilumą geriausiai rodo portreto lemtis: portretistams vis mažiau rūpėjo portretuojamasis ir vis labiau – pati tapyba, ir galų gale portretas nustojo dominti pačius ambicingiausius tapytojus, išskyrus tokias žymias nesenas išimtis kaip Francis Baconas ir Warholas, kurie nemažai skolingi fotografinei vaizdinijai.

Kitas svarbus tapybos ir fotografijos santykių aspektas, nutylimas tradicinės istorijos, yra tas, kad fotografijos užimtos teritorijos ribos ėmė plėstis tuomet, kai keletas fotografų atsisakė tiražuoti tuos ultrarealistinius laimėjimus, su kuriais tapytojai negalėjo varžytis. Taip vienas iš dviejų žinomų fotografijos išradėjų – Daguerre'as – niekados nesvajojo peržengti natūralistinės tapybos vaizdavimo sferos, o antrasis – Foxas Talbotas – išsyk suvokė, jog fotoaparatas gali izoliuoti formas, kurių paprastai nepagauna akis ir kurių niekad neužfiksavo tapyba. Palengva ir fotografai pradėjo abstraktesnių formų paieškas, pareikšdami abejones, kurios primena modernistų tapytojų abejones dėl mimezės kaip primityvaus iliustravimo. Sakytum – tapybos kerštas. Daugelio profesionalių fotografų tvirtinimas, jog jie ne fiksuoja realybę, o daro ką kita, yra akivaizdžiausias didžiulės įtakos, kurią tapyba daro fotografijai, patvirtinimas. Tačiau kad ir kaip karštai fotografai palaikytų tą patį daugiau nei šimtmetį tapyboje vyravusį požiūrį, jog suvokimas dėl suvokimo savaime vertingas, o tema santykiškai nereikšminga, šio požiūrio taikymas fotografijoje nedubliuoja jo taikymo tapyboje. Mat fotografija, kitaip nei paveikslas, niekad visiškai nepranoksta savojo objekto – tai įrašyta jos prigimtyje. Fotografija taip pat negali transcenduoti vizualybės – o tai tam tikra prasme yra didžiausias modernistinės tapybos tikslas.

Labiausiai fotografijai tinkančios modernistinės pozicijos atmainos tapyboje nerasime – nei tada (jos nugalėji-

mo – ar išlaisvinimo – laiku), nei, be abejonės, dabar. Išskyrus tokius paraštinius reiškinius kaip superrealizmas, atgijusi fotorealizmo atšaka, kuri nesitenkina fotografijų imitavimu, bet stengiasi įrodyti, kad tapyba gali sukurti dar didesnę panašumo iliuziją, tapybą vis dar valdo įtarumas to, ką Duchamp'as vadino „tinklainės smulkme" (*merely retinal*), atžvilgiu. Fotografijos etosas – „intensyvaus matymo" (Moholy-Nagy žodžiais) mokymas – atrodo esąs artimesnis modernistinei poezijai, nei tapybai. Tapybai vis labiau konceptualėjant, poezija (pradedant Apollinaire'u, Eliotu, Poundu ir Williamu Carlosu Williamsu) vis labiau ir labiau domėjosi vizualybe. („Tiesa yra tiktai daiktuose", – skelbė Williamsas.) Poezijos įsipareigojimas konkretumui ir eilėraščio kalbos autonomijai atitinka fotografijos įsipareigojimą grynajam matymui. Ir poezija, ir fotografija renkasi pertrūkį, nerišlias formas ir tai kompensuojančią vienovę: iš savojo konteksto išplėšti daiktai (kad būtų galima juos naujai išvysti) eliptiškai sujungiami pagal valdingus, bet dažnai savavališkus subjektyvumo reikalavimus.

Nors dauguma žmonių fotografuodami tik puoselėja paveldėtą grožio sampratą, ambicingi profesionalai dažniausiai mano, kad jie meta jai iššūkį. Anot tokių herojiškų modernistų kaip Westonas, fotografo kūryba yra elitinė, pranašinga, griaunanti ir atskleidžianti paslaptis. Fotografai atlieka bleikišką pojūčių gryninimo užduotį, „parodo kitiems pasaulį, kuris juos supa", „parodo, ko nepamatė neregės jų akys", – taip savo darbą aprašė Westonas.

Nors Westonas (kaip ir Strandas) skelbė esąs abejingas klausimui, ar fotografija yra menas, reikalavimuose, kuriuos jis kėlė fotografijai, vis dar glūdėjo romantinės fotografo – Menininko pretenzijos. Antrajame amžiaus dešimtmetyje kai kurie fotografai nedvejodami pasisavino avangardinio meno retoriką: apsiginklavę fotoaparatais, jie stojo į žiaurų

mūšį su konformistine jausena, paklusdami Poundo kvietimui viską atnaujinti. Fotografija, o ne „švelni ir baili tapyba", su vyriška panieka sako Westonas, yra geriausiai pasirengusi „įsiskverbti į šiandienos dvasią". Nuo 1930-ųjų ligi 1932-ųjų Westono dienoraščiai, arba *Kasdieniai užrašai*, pilni skambių įspėjimų dėl artėjančių pasikeitimų ir pareiškimų apie fotografų vykdomos vizualinės šoko terapijos svarbą. „Visur dūžta seni idealai, o tiksli, nekompromisiška fotografijos rega yra ir kuo toliau, tuo labiau bus pasaulinė gyvenimo pervertinimo jėga."

Vestoniškas fotografo kovos supratimas daugeliu aspektų panašus į herojišką XX amžiaus trečiojo dešimtmečio vitalizmą, išpopuliarintą D.H. Lawrence'o: tas pats juslinio gyvenimo teigimas, buržuazijos seksualinės veidmainystės neapykanta, teisuoliškas egoizmo, tarnaujančio dvasiniam asmens pašaukimui, gynimas, vyriški raginimai vienytis su gamta. (Westonas fotografiją vadina „savęs tobulinimo būdu, leidžiančiu atrasti ir susitapatinti su visomis pirminių formų apraiškomis – su jų šaltiniu – gamta".) Tačiau Lawrence'as norėjo atkurti juslinio suvokimo visapusiškumą, o fotografas – netgi jei jo troškimai atrodo labai panašūs į Lawrence'o – neišvengiamai akcentuoja vieno pojūčio – regos – viršenybę. Tad priešingai tam, ką teigia Westonas, fotografinio matymo (žiūrėjimo į tikrovę kaip į galimų fotografijų arsenalą) įprotis atitolina nuo gamtos, o ne suvienija su ja.

Paanalizavus fotografinio matymo pretenzijas, pasirodo, kad iš esmės tai yra atsiribojusio matymo praktika, subjektyvus įprotis, nulemtas objektyvaus neatitikimo tarp to, kaip perspektyvą vertina ir fokusuoja fotoaparatas ir kaip – žmogaus akis. Šiuos neatitikimus visuomenė lengvai pastebėdavo fotografijos vaikystės laikais. Bet kai žmonės pradėjo mąstyti fotografiškai, jie liovėsi kalbėti apie – kaip tai buvo vadinama – fotografinį iškraipymą. (Dabar, kaip pabrėžia Williamas Ivinsas jaunesnysis, jie stačiai medžioja tą

iškraipymą.) Taigi viena iš didžiųjų fotografijos pergalių buvo jos strategija gyvas būtybes versti daiktais, o daiktus – gyvomis būtybėmis. Westono 1929 ir 1930 metais fotografuoti pipiriukai yra tokie gašlūs, kokios retai būna jo nupaveiksluotos nuogos moterys. Ir nuogalės, ir pipirai fotografuojami dėl formų žaismės – bet būdinga, kad kūnai rodomi susilenkę, be galūnių, kūnas, kiek įmanoma, kiek tik leidžia apšvietimas ir fokusavimas, neryškus – taip sumažinamas jo jusliškumas ir padidinamas kūno formos abstraktumas; o pipiras fotografuojamas stambiu planu, bet visas, jo paviršius nublizgintas arba išteptas aliejumi – taip atrandamas erotinis iš pažiūros neutralios formos įtaigumas, jis pasidaro beveik apčiuopiamas.

Būtent pramoninių ir mokslinių fotografijų formų grožis apakino Bauhauzo dizainerius; iš tiesų nedaugelis fotoaparato užfiksuotų atvaizdų formos požiūriu yra įdomesni už metalurgų ir kristalografų padarytas nuotraukas. Bet Bauhauzo pozicija fotografijoje neįsivyravo. Dabar niekas nebemano, kad fotografijų atskleidžiamo grožio etalonas yra mokslinė mikrofotografija. Viešpataujanti fotografinio grožio samprata teigia, jog grožiui sukurti reikia žmogiško sprendimo žymės: kad iš *to* išeis gera nuotrauka, kuri ką nors bylos. Pasirodė, kad svarbiau atskleisti elegantišką klozeto formą – fotografijų serijos, kurią Westonas padarė Meksikoje 1925 metais, tema – nei poetinę snaigės ar anglies luito didybę.

Westonui pats grožis buvo revoliucingas – tai jam patvirtino faktas, kad kai kuriuos žmones papiktino ambicingi jo aktai. (Juk kaip tik Westonas, kuriuo pasekė André Kertészas ir Billis Brandtas, pavertė aktą respektabiliu fotografijos žanru.) Dabartiniai fotografai labiau linkę pabrėžti paprastą savo atradimų žmogiškumą. Nors jie nesiliovė ieškoti grožio, jau nebemanoma, kad grožio vardu veikianti fotografija nulems psichinį persilaužimą. Ambicingiems

modernistams Westonui ir Cartier-Bressonui, suvokusiems fotografiją kaip iš tikrųjų naują matymo būdą (preciziška, protingą, net moksliška), iššūkį metė vėlesnės kartos fotografai, kaip Robertas Frankas, trokštantis ne skvarbaus, o demokratiško objektyvo ir nebandantis nustatyti naujų matymo normų. Westono tvirtinimas, esą „fotografija parodė akliesiems naują pasaulio vaizdą“, skamba kaip perdėta modernizmo viltis, tipiška visiems pirmojo amžiaus trečdalio menams – viltis, kuri dabar jau pranykusi. Fotoaparatas iš tiesų įvykdė psichinę revoliuciją – bet ne tuo pozityviu, romantišku požiūriu, kaip įsivaizdavo Westonas.

Neįstengdama nuplėšti pridžiūvusių įprastinio matymo valkščių, fotografija sukūrė kitokio matymo įprotį: intensyvaus ir sykiu šaltakraujiško, rūpestingo ir sykiu abejingo; besižavinčio nereikšmingomis detalėmis, prisirišusio prie disharmonijos. Fotografinį matymą nuolatos turi sukrėsti nauji teminiai ar techniniai šokai; turi atrodyti, jog įprastinis regėjimas vėl sugriaunamas. Mat fotografinių atradimų išprovokuotas matymas pamažu prie jų prisitaiko. Avangardinį trečiojo dešimtmečio Strando ir trečiojo pabaigos–ketvirtojo dešimtmečio pradžios Westono regėjimą greitai perėmė dauguma. Griežtos, padidintos augalų, geldelių, lapų, senų medžių, dumblių, pakrantėn išplautų medžių, apirusių uolų, pelikano sparnų, susiraizgiusių kipariso šaknų ir gumbuotų darbininko rankų studijos tapo fotografinio matymo klišėmis. Tai, kam anksčiau reikėjo labai išlavintos akies, dabar mato kiekvienas. Pamokytas fotografijų, kiekvienas dabar gali vizualizuoti tą kadaise grynai literatūrinę išmonę, kūnišką geografiją: pavyzdžiui, fotografuoti nėščią moterį taip, kad jos kūnas atrodytų kaip kalva, o kalvą – taip, kad ji atrodytų kaip nėščios moters kūnas.

Grožio konvencijų išpopuliarėjimas nevisiškai paaiškina, kodėl vienos konvencijos pranyksta, o kitos lieka. Išsekimas būna moralinis ir vizualinis. Strandas ir Westonas

negalėjo įsivaizduoti, kad jų grožio samprata gali tapti tokia banali, tačiau tai rodosi neišvengiama, jei kieno nors (kaip Westono) grožio idealas yra toks nuobodus tobulumas. Anot Westono, dailininkas visuomet bandė „patobulinti gamtą pats įsikišdamas“, o fotografas „įrodė, jog gamtoje esama begalės tobulų ‚kompozicijų‘, kad tvarka yra visur“. Už agresyvios modernistinės estetinio purizmo pozicijos, pasirodo, slypi stulbinamai atlapaširdis pasaulio priėmimas. Westonui, didžiąją fotografinės karjeros dalį praleidusiam Kalifornijos pakrantėje prie Karmelio, tame trečiojo dešimtmečio Voldene, buvo palyginti lengva rasti grožį ir tvarką; o štai po Strando atėjusios kartos atstovui niujorkiečiui Aaronui Siskindui, savo fotografinį kelią pradėjusiam architektūros ir žanrinėmis miestiečių nuotraukomis, tvarkos sukūrimas yra problema. „Kai darau nuotrauką, – rašo jis, – noriu, kad tai būtų visiškai naujas, užbaigtas ir savarankiškas objektas, kurio esminė sąlyga yra tvarka.“ Cartier-Bressonui fotografuoti – tai „atrasti pasaulio struktūrą, mėgautis grynu formos malonumu“, parodyti, „kad visame šitame chaose yra tvarka“. (Apie pasaulio tobulumą, ko gero, neįmanoma kalbėti nesaldžialiežuvaujant.) Demonstruoti pasaulio tobulumą – ši grožio samprata pernelyg sentimentali ir neistoriška, kad fotografija ja galėtų remtis. Atrodo logiška, kad Westonas, labiau nei Strandas įsipareigojęs abstrakcijai, formų atradimui, sukūrė gerokai mažiau darbų nei pastarasis. Westonas niekad nejuto poreikio daryti socialiai sąmoningas fotografijas; išskyrus laikotarpį nuo 1923 iki 1927 metų, kurį praleido Meksikoje, jis vengė miestų. Strandą, kaip ir Cartier-Bressoną, traukė vaizdingi miesto gyvenimo griuvėsiai ir žaizdos. Tačiau Strandas ir Cartier-Bressonas (čia galima taip pat paminėti Walkerį Evansą), nors ir nutolę nuo gamtos, fotografavo ta pačia išrankia, visur tvarką aptinkančia akimi.

Stieglitzo, Strando ir Westono požiūris, kad fotografijos pirmiausia turi būti gražios (tai yra gražiai sukomponuotos), dabar atrodo neįtikinamas, visai ignoruojantis netvarkos tiesą; ir net optimistiškas požiūris į mokslą ir technologiją, pagrindęs Bauhauzo poziciją fotografijos atžvilgiu, dabar atrodo kone pražūtingas. Kad ir kokie puikūs, kad ir kokie gražūs būtų Westono vaizdai, daugeliui žmonių jie yra nebe tokie įdomūs, o, pavyzdžiui, devynioliktojo amžiaus vidurio primityvių Anglijos ir Prancūzijos fotografų arba Atget nuotraukos žavi labiau nei anksčiau. Atget įvertinimas – „nekoks amatininkas" – Westono *Dienoraščiuose* puikiai parodo, kad ši Westono nuomonė ir jo kūrybos svetimumas šiuolaikiniam žiūrovui glaudžiai susiję. „Daug ką sunaikino šviesos dėmės, ir spalvos korekcija prasta, – pažymi Westonas. – Jo instinktas objektams ir temoms buvo stiprus, tačiau fiksavimas silpnas – konstrukcija nedovanotina, [...] dažnai apima jausmas, kad jis pražiopsojo tikrus dalykus." Šiuolaikinis skonis baudžia Westoną, garbinusį tobulą atspaudą, o ne Atget ir kitus liaudiškos fotografijos meistrus. Netobula technika imta vertinti būtent todėl, kad ji sugriauna romiąją Gamtos ir Grožio lygybę. Gamta nūnai tapusi nostalgijos ir pasipiktinimo šaltiniu, o ne kontempliacijos objektu. Tai demonstruoja atstumas, skiriantis didingus žinomiausio Westono mokinio Anselo Adamso kraštovaizdžius ir paskutinį reikšmingą Bauhauzo tradicijos fotografijų rinkinį, Andreaso Feiningerio *Gamtos anatomiją* (1965), nuo dabartinės išniekintos gamtos fotografinės vaizdinijos.

Žvelgiant iš laiko perspektyvos, šie formalistiniai grožio idealai atrodo susiję su konkrečiu istoriniu nusiteikimu, optimistiniu požiūriu į moderniuosius laikus (naujasis regėjimas, naujoji era), todėl nenuostabu, kad moralinį pastarųjų dešimtmečių nuosmukį lydėjo fotografinio grynumo

normų, kurioms atstovavo ir Westonas, ir Bauhauzo mokykla, nuosmukis. Dabartinei istorinei nuotaikai – nusivylimui formalistinė amžinojo grožio samprata yra vis mažiau prasminga. Atsirado niūresnių, laikiškų grožio modelių, įkvėpusių praeities fotografijos pervertinimą; o jauniausios fotografų kartos, aiškiai pasišlykštėjusios Grožiu, verčiau rodo netvarką, verčiau lipdo neretai trikdantį pasakojimą, o ne izoliuoja galų gale raminančią „supaprastintą formą“ (Westono frazė). Bet, nepaisant paskelbto nediskretiškos, nepozuojančios, dažnai šiurkščios fotografijos tikslo – atskleisti tiesą, o ne grožį, – fotografija vis dar gražina. Iš tiesų pats didžiausias fotografijos triumfas yra jos gebėjimas įžiūrėti kuklių, beprasmiškų, nudėvėtų objektų grožį. Juk realybė galų gale yra patetiška. O patosas – tai grožis (pavyzdžiui, skurdo grožis).

Garsi Westono fotografija „Neilo torsas“ (1925), kurioje pavaizduotas vienas iš jo karštai mylėtų sūnų, atrodo graži dėl patrauklių kūno formų, drąsios kompozicijos ir subtilaus apšvietimo. Šis grožis yra įgudimo ir skonio rezultatas. Primityvios su blykste 1887–1890 metais darytos Jacobo Riiso nuotraukos atrodo gražios dėl jų objektų skleidžiamos galios – suodinų nepatrauklių neapibrėžto amžiaus Niujorko lūšnynų gyventojų, „klaidingo“ jų kadravimo tiesos, šiurkštokų kontrastų, atsiradusių dėl nekontroliuojamų tonų. Šis grožis – mėgėjiškumo ir neapdairumo rezultatas. Fotografijos visad vertinamos remiantis tokiais dvigubais standartais. Iš pradžių jos vertintos pagal tapybos standartus – apgalvotą kompoziciją ir smulkmenų eliminavimą, originalūs fotografinio matymo laimėjimai dar visai neseniai buvo tapatinami su darbais gana nedidelio būrelio fotografų, kurie mąstydami ir bandydami sugebėjo transcenduoti mechaninę fotoaparato prigimtį ir atitikti meno normas. Tačiau dabar aišku, kad įgimto konflikto tarp mechaniško ar naivaus naudojimosi aparatu ir formaliai labai

sudėtingo grožio nėra, nėra fotografijos rūšies, kur nebūtų galima rasti tokio grožio: kukli funkcionali nuotrauka gali būti tokia pat vizualiai įdomi, tokia pat iškalbinga, tokia pat graži kaip ir garsiausios meninės fotografijos. Šis formaliųjų standartų demokratizavimas yra logiškas fotografijos demokratizuotos grožio sampratos rezultatas. Fotografijos parodė, kad su pavyzdiniais modeliais (klasikinis graikų menas rodė tik jauną, tobulą kūną) tradiciškai siejamas grožis egzistuoja visur. Kartu su besigražinančiais prieš aparatą žmonėmis savitu grožiu buvo apdovanoti ir nepatraukliejі bei nepatenkintieji.

Fotografams galų gale nėra jokio skirtumo tarp mėginimo pagražinti pasaulį ir priešingo mėginimo nuplėšti jam kaukę; nei viena, nei kita nesuteikia jokio estetinio pranašumo. Net tie fotografai, kurie niekinamai žiūri į portretų retušavimą (ambicingų portretistų, pradedant Nadaru, savigarbos reikalas), buvo linkę apsaugoti portretuojamuosius nuo pernelyg skvarbaus fotoaparato žvilgsnio. Žymius ir iš tikrųjų idealius veidus (pvz., Garbo) apsaugoti siekę portretistai dažnai imdavosi ieškoti „tikrų“ veidų – dažniausiai tarp anoniminių, neturtingų, socialiai neapgintų, senų, išprotėjusių žmonių, kurie buvo abejingi aparato agresijai arba neturėjo jėgų dėl to protestuoti. Strando 1916 metais padarytos dvi miesto aukų nuotraukos stambiu planu „Akla moteris“ ir „Vyras“ yra vienos pirmųjų šios paieškos rezultatų. Sunkiausiais Vokietijos krizės metais Helmaras Lerski sukūrė tokių nelaimingų veidų rinkinį, 1931 metais išspausdintą pavadinimu *Kasdienybės veidai* (*Köpfe des Altags*). Vadinamosioms Lerski „objektyvioms charakterių studijoms“, išryškinančioms odos poras, raukšles, pigmentines dėmes, pozavo mokami modeliai – darbo biržos parūpinti bedarbiai tarnai, elgetos, gatvės šlavėjai, pardavėjai ir skalbėjos.

Fotoaparatas gali būti atlaidus; bet jam pažįstamas ir žiaurumas. Pagal fotografinį skonį valdantį siurrealistinį

principą, šis žiaurumas tik sukuria kitą grožio atmainą. Tad jei madų fotografija yra pagrįsta faktu, jog kai kas nufotografuotas gali būti gražesnis nei tikrame gyvenime, nenuostabu, kad kai kuriuos madų fotografus traukia nefotogeniški objektai. Meilikaujanti Avedono madų fotografija ir darbai, kuriuose jis parodo, jog iš principo nemeilikauja, – pavyzdžiui, elegantiški ir žiaurūs 1972 metais padaryti mirštančio Avedono tėvo portretai, – vienas kitą tobulai papildo. Tradicinė tapybinio portreto funkcija – pagražinti arba idealizuoti portretuojamąjį – liko kasdienės ir komercinės fotografijos tikslas, bet jos karjera meninės fotografijos sferoje užstrigo. Visa šlovė atiteko pelenėms.

Kaip tam tikros reakcijos į konvencionalų grožį išraiška, fotografija nepaprastai išplėtė mūsų supratimą, kas yra estetiškai patrauklu. Kartais taip buvo daroma dėl tiesos; kartais dėl rafinuotumo ar subtilesnio melo: taip madų fotografija per daugiau kaip dešimtmetį sukūrė ištisą priepuolingų gestų repertuarą, kuris neginčijamai liudija siurrealizmo įtaką. („Grožis bus *mėšlungiškas*, – rašė Bretonas, – arba jo nebus visai.“) Net labiausiai užjaučiantis fotožurnalizmas patiria spaudimą patenkinti dvejopus lūkesčius: pirmieji kyla iš mūsų iš esmės siurrealistinio fotografijų žiūrėjimo būdo, antruosius sukuria tikėjimas, jog kai kurios fotografijos suteikia tikrų ir svarbių žinių apie pasaulį. Nuotraukos, kurias W. Eugene'as Smithas septintojo dešimtmečio pabaigoje padarė Japonijos žvejų kaimelyje Minamatoje, kur dauguma gyventojų yra luošiai, lėtai mirštantys nuo apsinuodijimo gyvsidabriu, mus jaudina, nes fiksuoja pasipiktinimą keliančią kančią – ir drauge ramina, nes jos yra neprilygstamos, visus siurrealistinius grožio standartus atitinkančios Agonijos fotografijos. Smitho fotografija, vaizduojanti ant motinos kelių mirštantį paauglį, yra Pieta maro aukų pasaulio, kuris, anot Artaud, yra tikroji moderniosios dramaturgijos tema. Iš tikrųjų visa

ši fotografijų serija galėtų būti Artaud Žiaurumo teatro scenografija.

Kiekviena fotografija yra tik fragmentas, jos emocinis svoris priklauso nuo to, kur ji įsiterpia. Fotografiją keičia kontekstas, kuriame ji yra regima, tad Smitho Minamatos nuotraukos skirtingai atrodys kaip kontaktinis atspaudas, galerijoje, politinėje demonstracijoje, policijos byloje, fotografiniame žurnale, paprastame informaciniame žurnale, knygoje, ant svetainės sienos. Kiekviename iš šių kontekstų atsiskleidžia kitoks fotografijos panaudojimo būdas, bet nė vienas jų negali užtikrinti jos prasmės stabilumo. Wittgensteinas įrodinėjo, kad žodžių prasmė *yra* jų vartosena; tai tinka ir fotografijoms. Būtent šiuo būdu fotografijų egzistavimas ir gausėjimas prisideda prie prasmės sampratos erozijos (ją moderni liberali sąmonė laiko savaime suprantamu dalyku) – vienos tiesos išdalijimo į reliatyvias tieseles.

Socialiai orientuoti fotografai mano, kad jų darbai gali perteikti tam tikrą pastovią prasmę, atskleisti tiesą. Bet iš dalies dėl to, kad fotografija visada egzistuoja tam tikrame kontekste, ši prasmė pasmerkta išsisklaidyti; tai yra kontekstą, kuris nustato kokį nors tiesioginį – pavyzdžiui, politinį – fotografijos panaudojimą, keičia kiti kontekstai, kurie pirminį fotografijos pritaikymą susilpnina ir galiausiai sumažina jo svarbą. Viena esminių fotografijos savybių yra tasai procesas, kai pirminis panaudojimas pakinta ir galų gale jį pakeičia kitas pritaikymas – dažniausiai meno diskursas, į kurį gali būti įtraukta kiekviena fotografija. Kadangi fotografijos yra atvaizdai, nuo pat pradžių jos nurodo ir kitus atvaizdus, ir gyvenimą. 1967 metų spalio mėnesį pasaulio spaudoje Bolivijos valdžia išplatino nuotrauką, vaizduojančią ant cementinio arklidės lovio neštuvuose gulintį Che Guevaros kūną, apsuptą Bolivijos pulkininko, JAV žvalgybos agento, kelių žurnalistų ir kareivių. Ši nuotrauka ne tik apibendrino tragišką šiuolaikinės Lotynų Amerikos

istorijos realybę, bet ir, kaip nurodė Johnas Bergeris, nesąmoningai kėlė asociacijas su Mantegna paveikslu „Miręs Kristus“ ir Rembrandto drobe „Profesoriaus Tulpo anatomijos pamoka“. Jos patrauklumą iš dalies lemia panaši į šių paveikslų kompozicija; o jos sukeltas nepamirštamas įspūdis rodo, kad ji turi potencijos tapti nebe politiniu, o amžinu atvaizdu.

Geriausius darbus apie fotografiją yra parašę moralistai – marksistai arba marksizmui simpatizuojantys autoriai, – kuriuos fotografijos traukė, bet ir kėlė nerimą nepermaldaujamu gebėjimu pagražinti tikrovę. Walteris Benjaminas, 1934 metais kalbėdamas Fašizmo studijų institute Paryžiuje, pažymėjo, jog fotoaparatas

> šiandien nebesugeba užfiksuoti nuomojamo namo ar šiukšlių krūvos jų netransformavęs. Ką jau kalbėti apie upės užtvanką ar elektros kabelių gamyklą: jų akivaizdoje fotografija gali tik pasakyti: „Kaip gražu.“ [...] Stilinga, tobula technika jai pavyko pasigėrėjimo objektu paversti net ir patį baisiausią skurdą.

Nuotraukas mėgstantys moralistai visada viliasi, kad žodžiai išgelbės vaizdą (priešingai elgiasi muziejaus kuratorius, kuris, norėdamas fotožurnalisto darbą paversti menu, eksponuoja fotografijas be originalių parašų po jomis). Taigi Benjaminas manė, kad teisingas parašas po fotografija „išgelbėtų ją nuo mados antpuolių ir suteiktų revoliucinio panaudojimo vertę“. Jis ragino rašytojus parodyti pavyzdį ir pradėti fotografuoti.

Socialiai orientuoti rašytojai nečiupo fotoaparatų; tačiau jie dažnai įkalbami – arba patys pasisiūlo – įvardyti fotografijų liudijamą tiesą. Jamesas Agee sukūrė tekstus, lydinčius Walkerio Evanso knygos *Dabar pašlovinkime žymius žmones* nuotraukas; Johnas Bergeris parašė esė apie mirusio Che Guevaros fotografiją. Ši esė iš esmės yra išplėstinis parašas po fotografija, mėginantis sutvirtinti politines asociacijas ir moralinę prasmę nuotraukos, kuri Bergeriui

atrodė estetiškai pernelyg patraukli, ikonografiškai pernelyg sugestyvi. Trumpametražis Godard'o ir Gorino filmas *Laiškas Džeinei* (1972) yra tarsi fotografijos anti-parašas – aštri per Jane Fondos apsilankymą Šiaurės Vietname padarytos fotografijos kritika (šis filmas taip pat yra pavyzdinė bet kokios nuotraukos skaitymo pamoka, parodanti, kaip iššifruoti tik iš pirmo žvilgsnio nekaltą jos kadravimo, kampo, fokusavimo pobūdį). Fotografija vaizduoja Fondą, nelaiminga ir užjaučiančia veido išraiška besiklausiančią vietnamiečio pasakojimo apie amerikiečių bombardavimo padarytą žalą. Išspausdinta prancūziškame iliustruotame žurnale *L'Express*, ši nuotrauka kai kuriais atžvilgiais įgavo priešingą prasmę, nei turėjo ją padariusiam šiaurės vietnamiečiui – nauja aplinka pakeitė fotografiją. Bet dar svarbiau pabrėžti, kaip revoliucinio panaudojimo vertę, kurią ji turėjo šiaurės vietnamiečiui, sabotuoja žurnalo pridėtas parašas. „Ši, kaip ir bet kuri kita fotografija, – nurodo Godard'as ir Gorinas, – yra fiziškai nebyli. Ji kalba po ja parašyto teksto žodžiais." Iš tiesų žodžiai kalba garsiau nei vaizdai. Parašai gali užgožti tai, ką mato mūsų akys; tačiau joks parašas neįstengs visam laikui paneigti ar išlaikyti vaizdo prasmės.

Moralistai reikalauja iš fotografijų to, ko jos niekuomet nepajėgs padaryti, – kalbėti. Parašas yra trūkstamas balsas, iš kurio visi tikisi išgirsti tik tiesą. Bet netgi visiškai tikslus pavadinimas yra tik viena (nebūtinai ribojanti) fotografijos interpretacija. Be to, parašas lengvai gali būti nuimtas ir vėl pridėtas. Jis negali apsaugoti nė vieno teiginio ar moralinio argumento, kurį palaiko fotografija (ar fotografijų serija). Jį neišvengiamai silpnina kiekvienos nuotraukos daugiaprasmiškumas, fotografavimui – kaip ir fotografijų kolekcionavimui – būdinga grobuoniška sąmonė arba fotografijų neišvengiamai teigiamas estetinis santykis su užfiksuotais objektais. Net tų nuotraukų, kurios dramatiškai byloja apie konkrečius istorinius momentus, objektai atsiveria mūsų

pasigėrėjimui amžinybės atmainos – grožio – aspektu. Juk Che Guevaros nuotrauka galų gale yra... graži, kaip ir patsai vyras. Gražūs ir Minamatos žmonės. Gražus ir mažas žydų berniukas, nutrauktas 1943 metais per gaudynes Varšuvos gete – pakeltomis rankomis, nustėręs iš baimės. Nebylė Bergmano *Personos* herojė jo atvaizdą – tragedijos esmės fotosuvenyrą – pasiima į psichiatrinę ligoninę, ketindama prie jo medituoti.

Vartotojų visuomenėje net pats geranoriškiausias ir teisingiausią parašą turintis fotografo darbas baigiasi grožio atradimu. Lewiso Hine'o fotografijų, vaizduojančių amžių sandūros Amerikos malūnuose ir šachtose išnaudojamus vaikus, žavi kompozicija ir elegantiška perspektyva be vargo pergyveno jų temos svarbą. Apsaugoti vidurinės klasės atstovai turtingesniuose pasaulio kraštuose, kuriuose padaroma ir sunaudojama dauguma fotografijų, sužino apie pasaulio baisybes daugiausia per fotoaparatą: fotografijos gali nuliūdinti ir nuliūdina. Tačiau estetizuojanti fotografijos tendencija lemia, kad kančią teikianti terpė galų gale pati ją neutralizuoja. Fotoaparatai daro patirties miniatiūras, istoriją paverčia reginiu. Nuotraukos lygiai tokiu pat mastu sukuria simpatiją ir ją panaikina, nuramdo emocijas. Fotografijos realizmas sukelia sąmyšį dėl tikrovės, o šis (per ilgesnį laiką) veikia kaip moralinis nuskausmintojas ir kartu (tiek iškart, tiek per ilgesnį laiką) kaip pojūčių stimuliatorius. Vadinasi, ji išvalo mūsų regą. Tai ir yra tas naujasis regėjimas, apie kurį visi kalba.

Kad ir kokios būtų moralinės fotografijos pretenzijos, svarbiausias jos rezultatas – universaline parduotuve ar besieniu muziejumi paverstas pasaulis, kur kiekvienas daiktas yra nuvertintas ligi vartotinos prekės ir iškeltas ligi estetinio pasigėrėjimo objekto. Dėl fotoaparato žmonės tapo realybės pirkėjais ir turistais – realybės, arba *Réalités*, kaip teigia

prancūzų fotografinio žurnalo pavadinimas; mat tikrovė suprantama kaip daugialypė, žavinti ir pasisavinama. Priartindamos egzotiškus dalykus, demonstruodamos pažįstamą, kasdienę egzotiką, fotografijos lemia, kad kaip vertinimo objektas mums prieinamas tampa visas pasaulis. Savo aistrų projekcijomis neapsiribojantiems fotografams visur yra įdomių akimirkų, gražių daiktų. Pačius skirtingiausius objektus sujungia humanizmo ideologijos siūloma tariama vienybė. Anot vieno kritiko, paskutinio Paulo Strando gyvenimo tarpsnio (kai šis nuo puikių abstrahuojančios žiūros atradimų perėjo prie turistinių, pasaulį antologizuojančių fotografijų) nuotraukų didybę sudaro tai, kad „visi jo žmonės – landynių valkata, Meksikos peonas, Naujosios Anglijos fermeris, italas valstietis, prancūzas amatininkas, Bretanės ar Hebridų salų žvejys, Egipto felachas, kaimo kvailelis ar didysis Picasso – turi tą pačią herojišką savybę – žmogiškumą“. Kas gi yra šis žmogiškumas? Tai savybė, bendra visiems objektams, kai į juos žiūrima kaip į fotografijas.

Būtinybė daryti nuotraukas iš esmės nėra susijusi su konkrečiais objektais, nes fotografijos praktika dabar tapatinama su idėja, kad fotoaparatas gali visa ką pasaulyje padaryti įdomų. Tačiau ši įdomumo, kaip ir žmogiškumo, savybė neturi jokio turinio. Fotografinis pasaulio įsigijimas, fotografinių tikrovės dienoraščių begalybė suvienodina viską. Reportažinė fotografija yra ne mažiau reduktyvi už nuotrauką, rodančią gražias formas. Žmonių daiktiškumą, daiktų žmogiškumą atskleidžianti fotografija realybę paverčia tautologija. Kai Cartier-Bressonas nuvyksta į Kiniją, jis parodo, kad Kinijoje yra žmonių, ir kad jie yra kinai.

Fotografijų dažnai šaukiamasi kaip priemonių, padedančių pasiekti supratimą ir toleranciją. Kalbant humanistiniu žargonu, didžiausias jų pašaukimas yra paaiškinti žmogui apie žmogų. Bet fotografijos nieko neaiškina; jos konstatuoja. Robertas Frankas atvirai prisipažįsta, jog „autentiško

šiuolaikinio dokumento vizualinis poveikis yra toks stiprus, kad jis sunaikina paaiškinimą". Jei fotografija yra žinia, tai ši žinia yra drauge perregima ir paslaptinga. „Fotografija yra paslapties paslaptis, – pažymėjo Arbus. – Juo daugiau ji tau sako, tuo mažiau supranti." Nepaisant supratimo iliuzijos, fotografinis matymas iš tikrųjų skatina grobuonišką santykį su pasauliu, kuris ugdo estetinę sąmonę ir skatina emocinį atsiribojimą.

Nuotraukos jėga yra ta, kad atidžiam tyrimui ji gali išsaugoti akimirkas, kurias įprastinė laiko tėkmė tučtuojau pakeičia kitomis. Užšaldytas laikas – įžūli ir kandi kiekvienos nuotraukos statika – sukūrė naujus, talpesnius grožio kanonus. Tačiau tiesos, kurias galima perteikti atskiros akimirkos atvaizde, sunkiai pritaikomos supratimo reikmėms. Priešingai fotografijai keliamiems humanistų reikalavimams, fotoaparatas sugeba tikrovę padaryti gražią todėl, kad yra prastas tiesos reiškimo įrankis. Humanizmas, pakeitęs formalistinius grožio ieškojimo argumentus, tapo vyraujančia ambicingų profesionalių fotografų ideologija todėl, kad jis užmaskuoja fotografinėje veikloje vyraujančią painiavą dėl tiesos ir grožio.

Fotografinės evangelijos

KAIP ir visa kita nuolat besiplečianti veikla, fotografija verčia žymiausius savo praktikuotojus be perstojo aiškintis, ką jie daro ir kodėl tai vertinga. Epocha, kai fotografija buvo aršiai atakuojama (dėl to, kad nužudė motiną – tapybą ir apiplėšė žmones), truko neilgai. Tapyba, be abejo, nemirė 1839 metais, kaip neapgalvotai pranašavo vienas prancūzų dailininkas; pedantai greitai nustojo laikyti fotografiją liokajišku kopijavimu; o jau 1854-aisiais didis tapytojas Delacroix atlaidžiai pareiškė labai apgailestaująs, kad toks puikus dalykas buvo išrastas taip vėlai. Šiandien fotografinis tikrovės perdirbimas (*recycling*) mums priimtinas ir kaip kasdienė veikla, ir kaip aukštojo meno atšaka. Tačiau aukščiausios klasės profesionalai vis dar laikosi gynybos ir įtikinėjimo pozicijos: kone visi žymūs fotografai, net ir nūdieniai, skelbia credo bei manifestus ir aiškina moralinę bei estetinę fotografijos misiją. Jų nuomonės apie turimas žinias ir meno, kurį jie praktikuoja, pobūdį yra nepaprastai prieštaringos.

Nerimą keliantis nuotraukų darymo lengvumas, fotoaparato rezultatų autoritetingumas, – neišvengiamas net tada, kai fotografuota nerūpestingai, – rodo, kad ryšys su žinojimu yra labai menkas. Niekas nepaneigs, jog fotografija itin sustiprino pažintines regėjimo pretenzijas, stambiais planais ir tolimais kadrais praplėsdama vizualybės ribas. Tačiau vis dar nesutariama dėl būdų, kuriais kiekvienas

tiesiogiai regimas objektas geriau pažįstamas per fotografiją, ir dėl to, kiek reikia pažinti fotografuojamą dalyką norint padaryti gerą fotografiją. Egzistuoja dvi visiškai skirtingos fotografavimo interpretacijos: arba skaidrus ir preciziškas pažinimo, sąmoningo proto aktas, arba ikiintelektualus, intuityvus, atsitiktinis susidūrimas. Nadaras, kalbėdamas apie pagarbias, ekspresyvias Baudelaire'o, Doré, Michelet, Hugo, Berliozo, Nervalio, Gautier, Sand, Delacroix ir kitų žymių savo draugų nuotraukas, teigė, jog „geriausias portretas būna to žmogaus, kurį geriausiai pažįstu", o Avedonas sakė, kad dauguma gerų jo portretų yra tų žmonių, su kuriais jis pirmą sykį susitiko fotografuodamas.

Vyresnioji šio amžiaus fotografų karta aprašė fotografiją kaip herojišką bandymą sukoncentruoti dėmesį, kaip asketišką discipliną, mistišką jautrumą pasauliui, dėl kurio fotografas turįs išbristi iš nežinojimo miglos. Anot Minoro White'o, „kai fotografas kuria, [...] ieško vaizdų, [...] jo sąmonė yra tuščia. Fotografas projektuoja save į visa, ką mato, tapatindamasis su kiekvienu daiktu, kad geriau jį suprastų ir pajustų". Cartier-Bressonas palygino save su dzeno lankininku, kuris norėdamas pataikyti į taikinį turi juo *tapti*; „galvoti reikia prieš tai ir po to, – sako jis, – bet jokiu būdu ne pačią fotografavimo akimirką". Manoma, kad mintis apniaukia skaidrią fotografo sąmonę ir kėsinasi į fotografuojamo daikto autonomiją. Pasiryžę įrodyti, kad fotografijos gali pranokti tiesioginę prasmę – o geros fotografijos ją visad pranoksta, – daugelis rimtų fotografų pavertė fotografiją noetiniu paradoksu. Fotografija iškeliama kaip žinojimas be žinojimo: kaip būdas pergudrauti pasaulį, užuot puolus jį atvira krūtine.

Tačiau net kai ambicingi profesionalai paniekinamai kalba apie mąstymą – įtarumas intelekto atžvilgiu yra pasikartojanti fotografinės apologetikos tema, – dažniausiai jie taip nori pabrėžti, jog šis, rodos, nevaržomas vizualizavimas turi

būti labai griežtai kontroliuojamas. „Fotografija nėra atsitiktinumas – tai koncepcija, – pabrėžia Anselas Adamsas. – Kulkosvaidinis fotografavimo būdas – kai daroma daugybė negatyvų viliantis, kad vienas iš jų bus geras, – niekada neduoda gerų rezultatų.“ Paprastai tvirtinama, kad norint padaryti gerą fotografiją reikia ją pačiam matyti. Tai yra vaizdas jau turi egzistuoti fotografo sąmonėje negatyvo eksponavimo akimirką ar dar anksčiau. Daugeliu atvejų fotografijos teisinimas neleido pripažinti, kad atsitiktinis metodas, ypač jei jį taiko patyręs žmogus, gali duoti visai neprastų rezultatų. Tačiau nors fotografai ir vengia apie tai kalbėti, dauguma jų – beje, pagrįstai – beveik prietaringai tiki laimingu atsitiktinumu.

Pastaruoju metu ši paslaptis tampa vieša paslaptimi. Kai fotografijos gynimas įžengia į dabartinę retrospektyvią fazę, vis kuklėja pretenzijos į budrią, išmanančią sąmonės būseną, kurios reikalauja įgudęs fotografavimas. Antiintelektualiniai fotografų pareiškimai (įprasta modernistinio mąstymo mene apraiška) paruošė dirvą rimtajai fotografijai nuosekliai pereiti prie skeptiško savo pačios galių tyrimo (įprastinės modernistinės praktikos mene apraiškos). Fotografiją kaip pažinimą pakeitė fotografija kaip fotografija. Griežtai atmesdami bet kokį autoritetingos reprezentacijos idealą, įtakingiausi jaunieji Amerikos fotografai neigia, kad reikia įsivaizduoti vaizdą prieš jį pamatant, ir nemano, kad jų darbai rodo, kaip skirtingi daiktai atrodo nufotografuoti.

Kai susilpnėja žinojimo pretenzijos, sustiprėja kūrybingumo pretenzijos. Tarsi paneigiant faktą, kad daugybę puikių nuotraukų padarė fotografai, neturėję jokių rimtų ar įdomių intencijų, vienas iš svarbiausių fotografijos gynimo motyvų buvo tvirtinimas, jog fotografavimas pirmiausia yra temperamento, o tik paskui mechanizmo fokusavimas. Ši tema nuostabiai išdėstyta gražiausioje fotografiją šlovinančioje esė – Paulio Rosenfeldo knygos *Niujorko uostas* (*The*

Port of New York) skyriuje, skirtame Stieglitzui. „Nemechaniškai, – rašo Rosenfeldas, – vartodamas savo mašineriją“, Stieglitzas parodo, kad fotoaparatas ne tik „suteikė jam galimybę išreikšti save“, bet ir pateikė platesnę ir „subtilesnę“ vaizdų gamą, „nei gali nupiešti ranka“. Panašiai ir Westonas daugybę kartų tvirtina, jog fotografija yra geriausias, kur kas geresnis už tapybą, saviraiškos būdas. Varžydamasi su tapyba, fotografija šaukiasi originalumo kaip svarbaus fotografo darbo vertinimo mato, originalumo, sulyginto su unikalios, galingos jausenos atspaudu. Jaudina „fotografijos, kurios pasako ką nors naujai, – rašo Harry Callahanas, – ne dėl jų kitoniškumo, bet dėl to, kad asmuo yra kitoks ir kad jis išreiškia save“. Anselui Adamsui „didi fotografija“ turi būti „pilna ir giliausia jausmų fotografuojamam objektui išraiška, ir todėl tikra jausmų viso gyvenimo atžvilgiu išraiška“.

Akivaizdu, kad yra skirtumas tarp fotografijos, laikomos „tikra išraiška“, ir fotografijos (šis atvejis dažnesnis), laikomos tiksliu atvaizdu; ir nors dauguma fotografijos misijos aprašymų mėgina pridengti šį skirtumą, jis išryškėja itin skirtinguose terminuose, kuriuos vartoja fotografai, dramatizuodami savo veiklą. Kaip ir kitos modernios saviraiškos paieškos formos, fotografija apibendrina abu tradicinius individo ir pasaulio radikalaus supriešinimo būdus. Fotografija traktuojama kaip ryškus individualiojo „aš“ pasireiškimas, benamio asmens klaidžiojimas neaprėpiamame pasaulyje – tikrovės užvaldymas ją greitai paverčiant atvaizdų antologija. Kita vertus, į fotografiją žiūrima kaip į priemonę, padedančią rasti savo vietą pasaulyje (vis dar patiriamame kaip neaprėpiamas ir svetimas) – užmegzti nešališką ryšį su juo, atmetus įkyrias ir įžūlias „aš“ pretenzijas. Tačiau fotografijos, kaip geriausio saviraiškos būdo, gynimas ir jos, kaip geriausios priemonės, priverčiančios „aš“ tarnauti tikrovei, šlovinimas nėra tokie skirtingi, kaip galėtų

pasirodyti. Abi pozicijos suponuoja, kad fotografija pateikia unikalią atvėrimų sistemą: kad ji parodo mums tikrovę tokią, kokios mes ligi tol *nebuvome* regėję.

Ši atverianti fotografijos prigimtis paprastai vadinama ginčytinu realizmo vardu. Pradedant Foxo Talboto požiūriu, kad fotoaparatas daro „natūralius vaizdus“, ir baigiant Berenicės Abbott „tapybiškos“ fotografijos pasmerkimu ar Cartier-Bressono įspėjimu, jog „labiausiai reikia bijoti dirbtinio, sugalvoto dalyko“, dauguma prieštaringų fotografų pareiškimų susitinka viename taške: pamaldžiuose pagarbos prisipažinimuose daiktams tokiems, kokie jie yra. Fotografija taip dažnai laikoma realistine priemone, kad, atrodytų, fotografams nėra jokio reikalo nuolat įkalbinėti vienas kitą likti ištikimiems realizmui. Tačiau įkalbinėjimai tęsiasi – dar vienas pavyzdys, kad fotografai trokšta procesą, kuriuo jie pasisavina pasaulį, padaryti paslaptingu ir būtinu dalyku.

Abbott tvirtinimas, esą realizmas yra pati fotografijos esmė, dar nenustato, kaip būtų galima manyti, vienos konkrečios procedūros ar standarto viršenybės, dar nereiškia, kad fotodokumentai (Abbott žodis) yra geresni už tapybiškas fotografijas.* Fotografijos įsipareigojimas realizmui apima visus stilius, visas temos traktuotes. Kartais jis gali būti apibrėžtas siauriau, kaip atvaizdų, kurie primena ir informuoja mus apie pasaulį, darymas. Pagal platesnę interpretaciją, kurioje girdėti tapybą daugiau kaip šimtmetį įkvėpęs nepasitikėjimas vien tik panašumu, fotografinis realizmas

* Pirminė žodžio „tapybiškas“ reikšmė buvo, žinoma, pozityvi. Savo knygoje *Tapybiškas efektas fotografijoje* (*Pictorial Effect in Photography*, 1869) ją išpopuliarino žymiausias devynioliktojo amžiaus meno fotografas Henry Peachas Robinsonas. „Jo sistema buvo meilikauti kiekvienam“, – 1951-aisiais savo manifeste „Fotografija kryžkelėje“ („Photography at the Crossroads“) rašė Abbott. Girdama Nadarą, Brady, Atget ir Hine'ą kaip fotodokumento meistrus, Abbott atmeta Stieglitzą kaip Robinsono įpėdinį, „supertapybiškos mokyklos“, kurioje dar kartą „įsivyravo subjektyvumas“, įkūrėją.

gali būti – ir vis labiau yra – apibrėžiamas ne kaip tai, kas „realiai" egzistuoja, bet kaip tai, ką aš „realiai" suvokiu. Nors visos modernios meno formos pretenduoja į privilegijuotą santykį su realybe, ši pretenzija atrodo ypač pamatuota fotografijos atveju. Tačiau galų gale fotografija nebuvo už tapybą atsparesnė būdingoms modernioms abejonėms dėl tiesioginio ryšio su realybe – abejonėms dėl to, ar pasaulis yra toks, kokį jį matome. Netgi Abbott negali nepripažinti pačios realybės prigimties pasikeitimo: jog reikia selektyvesnės, akylesnės fotoaparato akies, nes visko yra tiek daug, kiek anksčiau niekad nebuvo. „Šiandieną mes susiduriame su realybe didžiausiu ‚žmonijai ligi šiol nežinotu' mastu", – pareiškia ji; tai „padidina fotografo atsakomybę".

Fotografinio realizmo programa pirmiausia rodo tikėjimą, jog tikrovė yra paslėpta. O kadangi ji paslėpta, vadinasi, ją reikia atskleisti. Visa, ką užfiksuoja aparatas, yra atvėrimas – nesuvokiamos, greitos judesio atkarpos, kurių negali pamatyti natūrali rega, „pakylėta tikrovė" (Moholy-Nagy posakis) ar paprasčiausiai eliptiškas matymo būdas. Tai, ką Stieglitzas apibūdina kaip „kantrų pusiausvyros akimirkos laukimą", lygiai taip pat suponuoja esminį realybės paslėptumą kaip ir Roberto Franko nestabilumo atsivėrimo laukimas, mėginimas užklupti realybę nepasiruošusią, fotografo žodžiais tariant, – „tarpinėmis akimirkomis".

Fotografiniu požiūriu ką nors parodyti – parodyti, jog tai yra paslėpta. Tačiau fotografai nebūtinai turi pabrėžti paslaptingumą, rodyti egzotiškus arba stulbinančius objektus. Kai Dorothea Lange ragina savo kolegas susitelkti į „pažįstamus dalykus", ji daro tai suprasdama, kad pažįstami dalykai, perteikti jautrios fotoaparato akies, taps paslaptingi. Fotografijos ištikimybė realizmui neapriboja jos tam tikromis už kitas realesnėmis temomis, bet iliustruoja formalistinį kiekviename meno kūrinyje vykstančių procesų supratimą: kalbant Viktoro Šklovskio žodžiais, realybė yra sukeistinta (*de-*

familiarized). Taigi raginama agresyviai elgtis su visais objektais. Apsiginklavę savo prietaisais, fotografai turi užpulti realybę, kuri suvokiama kaip užsispyrusi, apgaulinga, nereali. „Nuotraukos man yra realesnės už žmones, – pareiškė Avedonas. – Aš pažįstu juos per fotografijas.“ Tvirtinimas, kad fotografija turi būti realistiška, nėra nesuderinamas su plyšio tarp atvaizdo ir realybės didėjimu; žinių (ir platesnės realybės), kurias paslaptingai suteikia fotografijos, prielaida yra atitolimas nuo realybės arba jos nuvertinimas.

Fotografai apibūdina fotografavimą kaip visagalę objektyvaus pasaulio pasisavinimo techniką ir drauge kaip neišvengiamai solipsistišką vieno asmens saviraišką. Fotografijos vaizduoja jau egzistuojančias realybes, tačiau jas atskleisti gali tik fotoaparatas. Jos taip pat vaizduoja individualų temperamentą, atrandantį save realybės įrėminimo procese. Moholy-Nagy fotografijos genijus yra jos gebėjimas pateikti „objektyvų portretą: nufotografuoti individą taip, kad fotografinio rezultato neapsunkintų subjektyvios intencijos“. Lange visi kitų žmonių portretai yra fotografo „autoportretai“, kaip Minorui White'ui, propaguojančiam „savęs radimą per fotoaparatą“, kraštovaizdžių fotografijos iš tikrųjų yra „vidiniai kraštovaizdžiai“. Šiedu idealai antitezìški. Jei fotografija kalba (ar turėtų kalbėti) apie pasaulį, tuomet fotografas nesvarbus; bet jei ji yra bebaimio, ieškančio subjekto įrankis, tada svarbiausias yra fotografas.

Moholy-Nagy reikalauja, kad fotografas būtų kuklus, nes supranta, jog fotografija gali daug išmokyti: ji išlaiko ir padidina stebėjimo galią, ji įvykdo „psichologinę mūsų regėjimo transformaciją“. (1936 metais išspausdintoje esė jis teigia, kad fotografija sukuria arba sustiprina aštuonias regėjimo atmainas: abstraktų, tikslų, greitą, lėtą, intensyvų, skvarbų, simultanišką ir deformuotą regėjimą.) Tačiau kuklumo reikalauja ir kitos, antimokslinės fotografijos kryptys, kaip toji, kurią išreiškia Roberto Franko credo: „Fotogra-

fijoje būtinai turi būti vienas dalykas: akimirkos žmogiškumas.“ Abiem požiūriais fotografas yra idealaus stebėtojo tipas – Moholy-Nagy jis žiūri su tyrinėtojo nešališkumu, o Frankui – „paprasčiausiai, žmogaus iš gatvės akimis“.

Vienas iš patrauklių fotografo kaip idealaus – objektyvaus (Moholy-Nagy) ar draugiško (Frankas) – stebėtojo traktavimo aspektų yra tas, kad jis netiesiogiai paneigia, esą fotografavimas yra agresyvus veiksmas. Kai jis pavadinamas agresyviu, dauguma profesionalų puola jį karštai ginti. Cartier-Bressonas ir Avedonas yra vieni iš nedaugelio, kurie sąžiningai (ir liūdnai) kalbėjo apie išnaudotojišką fotografo veiklos aspektą. Paprastai fotografai jaučia pareigą skelbti, kad fotografija nekalta, teigti, kad grobuoniškas požiūris nesuderinamas su gera nuotrauka, ir tikėti, kad pozityvesnis žodynas geriau paaiškins jų poziciją. Vienas iš įsimintinesnių tokio daugžodžiavimo pavyzdžių yra Anselo Adamso fotoaparato apibūdinimas – „meilės ir atverties instrumentas“; be to, Adamsas ragina liautis sakius, kad mes „nutraukiame“ (*take*) fotografijas, ir sakyti, kad jas „darome“ (*make*). Pavadinimas, kurį Stieglitzas davė trečiojo dešimtmečio pabaigoje darytoms debesų studijoms – „Atitikmenys“ („Equivalents“), tai yra jo jausmų išraiškos, – yra kitas, nuosaikesnis pavyzdys nuolatinių fotografų pastangų parodyti geraširdišką fotografavimo prigimtį ir ignoruoti grobuoniškas jo implikacijas. Žinoma, talentingų fotografų darbai negali būti apibūdinti nei kaip grobuoniški, nei kaip – ir iš esmės – geraširdiški. Fotografija yra iš prigimties dviprasmiško asmens ir pasaulio ryšio paradigma – kartais jos realizmo ideologijos variantas liepia asmeniui nusižeminti prieš pasaulį, kartais jis sankcionuoja agresyvų, individą šlovinantį santykį su pasauliu. Viena arba kita šio ryšio pusė nuolat iš naujo atrandama ir ginama.

Svarbus šių dviejų idealų – realybės puolimo ir pasidavimo realybei – koegzistencijos rezultatas yra pasikarto-

jantis netikrumas dėl fotografijos *priemonių*. Kad ir kokios būtų fotografijos pretenzijos į individualios raiškos formą, prilygstančią tapybai, vis dėlto tiesa, kad jos originalumas yra neatskiriamai susijęs su prietaiso galiomis: niekas negali paneigti daugybės fotografijų, kurios galėjo atsirasti dėl to, kad šios galios nuolat augo, informatyvumo ir formalaus grožio. Tokios, pavyzdžiui, yra Haroldo Edgertono didelio greičio nuotraukos, fiksuojančios, kaip kulka sminga į taikinį, ar smūgiuoto teniso kamuolio sukimąsi, arba endoskopinės Lennarto Nilssono žmogaus vidaus organų fotografijos. Tačiau kai fotoaparatai tampa vis sudėtingesni, vis automatizuotesni, vis jautresni, kai kuriems fotografams kyla pagunda nusiginkluoti arba teigti, kad jie iš tikrųjų nėra ginkluoti, ir teikti pirmenybę ikimodernios fotoaparato technologijos kuriamiems apribojimams. Manoma, kad primityvesnis, ne toks galingas prietaisas leidžia pasiekti įdomesnių, išraiškingesnių rezultatų, palieka daugiau erdvės kūrybiškam atsitiktinumui. Daugeliui fotografų – įskaitant Westoną, Brandtą, Evansą, Cartier-Bressoną, Franką – garbės reikalas buvo nenaudoti naujausios įrangos; kai kurie jų liko ištikimi karjeros pradžioje įsigytam, nutrintam paprastos konstrukcijos aparatui, kai kurie visą gyvenimą nuotraukas ryškino elementariausiai, naudodami tiktai kelis padėklus, ryškalo ir fiksažo buteliukus.

Fotoaparatas iš tiesų yra „greito matymo“ instrumentas, kaip 1918 metais pareiškė vienas savim pasitikintis modernistas – Alvinas Langdonas Coburnas. Jo pareiškime ataidi futuristų mašinų ir greičio apoteozė. Dabartines fotografijos dvejones atspindi neseniai ištartas Cartier-Bressono teiginys, kad šis matymas gali būti *per* greitas. Ateities (vis greitesnio ir greitesnio matymo) kultas kaitaliojasi su noru grįžti į amatininkišką, tyresnę praeitį, kai atvaizdai dar buvo padaryti rankomis, kai jie dar turėjo aurą. Ši nekalto fotografijos būvio nostalgija yra dabartinio susižavėjimo dage-

rotipais, stereografiniais atvirukais, fotografinėmis *cartes de visite**, momentinėmis šeimos nuotraukomis, pamirštų devynioliktojo ir dvidešimtojo amžiaus komercinių ir provincijos fotografų darbais priežastis.

Tačiau nenoras naudoti naujausius ir galingiausius aparatus nėra vienintelis ar įdomiausias būdas, kuriuo fotografai pareiškia savo susidomėjimą fotografijos praeitimi. Nuolatinis fotografavimo technologijos atnaujinimas tik pakursto primityvius geismus, formuojančius dabartinį fotografinį skonį. Dauguma šių patobulinimų ne tik padidina aparato galias, bet ir išradingesne, ne tokia gremėzdiška forma pakartoja senesnes, atsisakytas fotografijos galimybes. Pavyzdžiui, vystantis fotografijai, dagerotipinį procesą, kai pozityvas iš karto perkeliamas ant metalinių plokštelių, pakeitė pozityvo-negatyvo procesas, kai iš originalo (negatyvo) gali būti padarytas neribotas skaičius kopijų (pozityvų). Nors abudu metodai buvo išrasti tuo pačiu laiku, XIX amžiaus ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje, pirmuoju visuotinai taikomu fotografiniu procesu tapo ne Foxo Talboto pozityvo-negatyvo procesas, o Dageuerre'o išradimas, paremtas vyriausybės ir 1839 metais pristatytas viešai ir plačiai išreklamuotas. Tačiau dabar fotoaparatas sakytum padarė kūlvirstį. Polaroidinis aparatas atgaivina dagerotipo principą: kiekvienas atspaudas yra unikalus. Holograma (lazerio šviesos sukuriamas trimatis atvaizdas) gali būti laikoma heliogramos – pirmųjų XIX amžiaus trečiajame dešimtmetyje Nicéphore'o Niepce'o be jokio aparato padarytų nuotraukų – variantu. O vis labiau populiarėjant skaidrėms – atvaizdams, kurių negalima nuolat rodyti, negalima laikyti piniginėse ar albumuose, o tik projektuoti ant sienų arba ant popieriaus (kaip šabloną piešiniui), – grįžtama į dar ankstesnius laikus, į fotoaparato priešistorę, nes šiuo atveju fotoaparatas atlieka *camera obscura* darbą.

* Vizitinės kortelės (pranc. – *vert. past.*).

„Istorija veda mus prie realistinio amžiaus slenksčio“, – teigia Abbott, reikalaudama, kad fotografai ryžtųsi jį peržengti. Tačiau kol fotografai nuolat ragina vieni kitus būti drąsesnius, išlieka abejonė dėl vertės tokio realizmo, kuris verčia juos svyruoti tarp paprastumo ir ironijos, tarp primygtinio kontrolės akcentavimo ir spontaniškumo kultivavimo, tarp troškimo pasinaudoti kompleksiška fotografijos evoliucija ir noro išrasti šią techniką per nauja. Atrodo, kad fotografai periodiškai turi pasipriešinti savo išmanymui ir imti mistifikuoti tai, ką daro.

Žiūrint istoriškai, žinojimo klausimas nėra fotografijos gynybos forpostas. Pirmosios diskusijos kyla dėl to, ar fotografijos ištikimybė vizualybei ir priklausomybė nuo prietaiso leidžia jai būti daile – tai yra ne vien taikomuoju menu, mokslo įrankiu arba amatu. (Kad fotografijos suteikia naudingos ir dažnai stulbinančios informacijos, buvo aišku iš pat pradžių. Fotografai pradėjo nerimauti dėl to, ką jie žino ir kokias žinias plačiąja prasme fotografija teikia, tik *po to*, kai fotografija buvo pripažinta menu.) Beveik šimtmetį fotografijos gynimas buvo identiškas grumtynėms dėl jos pripažinimo daile. Atsakydami į kaltinimus, esą fotografija yra bedvasis, mechaniškas realybės kopijavimas, fotografai tvirtino, kad ji yra avangardinis sukilimas prieš įprastines matymo normas, ne mažiau vertingas menas nei tapyba.

Nūnai fotografų pareiškimai pasidarė atsargesni. Kadangi fotografiją imta gerbti kaip dailės atšaką, jie daugiau nebeieško užuovėjos, kurią meno idėja laikinai buvo suteikusi fotografinei veiklai. Nors ir daug žymių Amerikos fotografų (pavyzdžiui, Stieglitzas, White'as, Siskindas, Callahanas, Lange, Laughlinas) identifikavo savo darbų ir meno tikslus, gerokai daugiau jų neigia patį klausimą. „Nėra svarbu“, ar fotoaparato „rezultatai priskiriami Meno kategorijai“, – trečiajame dešimtmetyje rašė Strandas; o

Moholy-Nagy paskelbė, jog „visiškai nesvarbu, ar fotografija kuria meną, ar ne". Penktajame dešimtmetyje ir vėliau subrendę fotografai yra drąsesni: jie atvirai peikia meną ir tapatina jį su dirbtinumu. Dažniausiai jie teigia surandą, įamžiną, nešališkai stebį, liudiją, tirią save – darantys ką tik nori, bet ne meno kūrinius. Pradžioje fotografijos santykius su menu dviprasmiškus padarė jos ištikimybė realizmui; dabar – modernistinė jos tradicija. Faktas, kad rimti fotografai nebenori diskutuoti klausimu, ar fotografija yra dailė, o tik skelbia, jog jų darbai nesusiję su menu, rodo, kokiu mastu jie laiko savaime suprantama nugalėjusio modernizmo įpirštą meno sampratą: juo aršiau menas ardo tradicinius meninius siekius, tuo jis geresnis. Savo ruožtu modernistinis skonis palankiai žiūrėjo į šią nepretenzingą veiklą, kuri kone prieš savo valią gali būti vartojama kaip aukštasis menas.

Net devynioliktajame amžiuje, kai buvo manoma, jog fotografija, kaip dailė, turi būti ginama, gynybinės pozicijos nebuvo stabilios. Julios Margaret Cameron tvirtinimą, esą fotografija yra menas todėl, kad ji, kaip ir tapyba, ieško grožio, pakeitė Henry Peacho Robinsono vaildiškas teiginys, esą fotografija yra menas todėl, kad ji gali meluoti. Dvidešimtojo amžiaus pradžioje Alvino Langdono Coburno liaupsės fotografijai kaip „pačiai moderniausiai iš menų" (dėl to, kad tai greitas, neasmeniškas matymo būdas) rungėsi su Westono fotografijos kaip naujos individualios vizualinės kūrybos rūšies šlovinimu. Per pastaruosius dešimtmečius poleminis klausimas, kas yra menas, buvo išsemtas; iš tiesų nemaža dalis nepaprasto prestižo, kurį fotografija įgijo kaip meno forma, kyla iš viešai pareikšto nevienareikšmiško fotografijos požiūrio į tai, ar ji yra menas. Šiandien fotografai neigia kurią meną, nes jie mano, jog daro kai ką geriau nei menas. Jų paneigimai daugiau byloja apie varganą bet kokios meno sampratos statusą, nei apie tai, ar fotografija yra menas.

Nepaisant šiuolaikinių fotografų pastangų iš fotografijos išvaryti meno vaiduoklį, kažkas joje lieka. Pavyzdžiui – kai profesionalai nesutinka, kad jų fotografijos užimtų visą knygos ar žurnalo puslapį ligi pat krašto, jie remiasi iš kito meno paveldėtu modeliu: jei rėminami paveikslai, tai ir fotografijas turi rėminti balta erdvė. Kitas pavyzdys: daugelis fotografų vis dar teikia pirmenybę nespalvotiems atvaizdams, kurie jiems rodosi subtilesni, dekoratyvesni nei spalvoti – arba ne tokie vojeristiniai, sentimentalūs ar primityviai natūralistiški. Bet tikroji šio pasirinkimo priežastis vėl yra netiesioginis lyginimasis su tapyba. Savo fotografijų knygos *Lemiama akimirka* (*The Decisive Moment*, 1952) įvade Cartier-Bressonas teisino nenorą daryti spalvotas nuotraukas, išvardydamas techninius apribojimus: lėtą spalvotos juostos greitį, kuris sumažina vaizdo ryškumą. Bet per pastaruosius du dešimtmečius smarkiai patobulėjus spalvotų juostų technologijai, kuri perteikia visus trokštamus subtiliausius tonus ir smulkiausias detales, Cartier-Bressonas turėjo pakeisti argumentaciją ir dabar siūlo fotografams iš principo atmesti spalvas. Štai kokia nenykstančio mito, jog atsiradus fotoaparatui fotografija ir tapyba pasidalijo teritoriją, Cartier-Bressono versija: spalva priklauso tapybai. Jis liepia fotografams nepasiduoti gundymui ir likti savojoje pusėje.

Tie, kurie vis dar bando apibrėžti fotografiją kaip meną, visada mėgina nustatyti tam tikrą poziciją. Bet tai neįmanoma: kad ir kokios vaisingos būtų buvę pastangos apriboti fotografiją tam tikromis temomis ar technikomis, jos pasmerktos puolimui ir žlugimui. Pati fotografija iš prigimties yra laisvo matymo forma, o talentingose rankose – patikima kūrybos priemonė. (Kaip pabrėžia Johnas Szarkowski, „gabus fotografas bet ką nufotografuos gerai“.) Iš čia jos ilgaamžis barnis su menu, kuris (ligi nesenų laikų) buvo atrenkančio arba išgryninto matymo rezultatas ir atmaina

kūrybos, kur viešpatauja kriterijai, paverčiantys tikrą šedevrą retenybe. Suprantama, fotografai nenorėjo atsisakyti bandymo tiksliau apibrėžti, kas yra gera fotografija. Fotografijos istoriją įrėmina dualistinių kontroversijų virtinė – paprastas atspaudas prieš aranžuotą atspaudą, tapybiška fotografija prieš dokumentinę fotografiją; kiekviena jų yra skirtinga diskusijos apie fotografijos santykį su menu forma: kiek fotografija gali priartėti prie meno, išlaikydama neribotą pretenziją į vizualinę nuosavybę. Pastaruoju metu tapo įprasta teigti, esą šios kontroversijos nebemadingos, taip sudarant įspūdį, jog ginčas išspręstas. Tačiau nepanašu, kad fotografijos kaip meno gynimas kada nors bus baigtas. Kol fotografija yra ne tik godus matymo būdas, bet ir toks, kuris teigia, kad yra ypatingas, išskirtinis matymas, fotografai ir toliau (kad ir paslapčia) ieškos užuovėjos išniekintame, bet vis dar gerbiamame meno šventoriuje.

Fotografai, manantys, jog fotografuodami jie išsivaduoja iš meno pretenzijų, kurias įkūnija tapyba, primena mums abstrakčiuosius ekspresionistus, įsivaizdavusius, kad jie išsilaisvina iš meno, arba Meno, pačiu tapymo aktu (tai yra traktuodami drobę kaip veiksmų lauką, o ne kaip objektą). Nemažai pastaruoju metu įgyto meninio fotografijos prestižo pagrįsta jos pretenzijų ir dabartinės tapybos bei skulptūros pretenzijų susiliejimu.* Rodos, nepasotinamas aštuntojo dešimtmečio apetitas fotografijoms išreiškia ne tik ne itin vertintos meno formos atradimo ir tyrinėjimo malonumą;

* Žinoma, fotografijos pretenzijos yra kur kas senesnės. Dabar visiems žinomos praktikos patirtį pakeisti klastote, rastus objektus ar situacijas – padarytomis (ar išrastomis), sprendimą – pastanga prototipas yra momentinis fotografijos menas, kuriamas tarpininkaujant prietaisams. Juk fotografija pirmoji visuotinėn apyvarton įvedė idėją meno, sukuriamo ne per nėštumą ir gimdymą, o per atsitiktinį susidūrimą (Duchamp'o „rendez-vous" teorija). Tačiau profesionalūs fotografai yra ne tokie pasitikintys kaip Duchamp'o paveikti jų amžininkai tradicinės dailės atstovai ir dažniausiai skuba pabrėžti, kad norint padaryti akimirksnio sprendimą reikia ilgai treniruoti jauseną bei akį, ir akcentuoja, kad fotografavimo lengvumas nepaverčia fotografo prastesniu amatininku už dailininką.

nemažai šio įkarščio kyla iš troškimo dar kartą atmesti abstraktųjį meną, kurį septintajame dešimtmetyje jau buvo atmetęs populiarus skonis. Vis didesnis fotografijoms skiriamas dėmesys yra didžiulė atgaiva natūroms, pavargusioms nuo protinių pastangų, kurių reikalauja abstraktusis menas. Klasikinis modernistinis paveikslas suponuoja išlavintus žiūrėjimo įgūdžius ir kitų meno kūrinių bei kai kurių meno istorijos idėjų išmanymą. Fotografija, kaip ir popmenas, įtikina žiūrovus, kad menas nėra sudėtingas dalykas; jiems atrodo, kad ji kalba ne tiek apie meną, kiek apie daiktus.

Fotografija yra pats sėkmingiausias populiarios modernistinio skonio versijos įrankis: šiam skoniui parankus uolus aukštosios praeities kultūros demaskavimas (kreipiant dėmesį į šukes, šiukšles, keistenybes; nieko neatmetant); sąmoningas fotografijos flirtavimas su vulgarumu; jos meilė kičui; sugebėjimas sutaikyti avangardines ambicijas su komerciniais atlyginimais; pseudoradikalus požiūris į meną kaip į reakcingą, elitinį, snobišką, nenuoširdų, dirbtinį, nepažįstantį paprastų kasdienio gyvenimo tiesų reiškinį; jos galia paversti meną kultūriniu dokumentu. Tuo pat metu fotografija pamažu užsikrėtė visomis klasikinio modernistinio judėjimo baimėmis ir įgijo jo savimonę. Nūnai daugelis profesionalų nerimauja, kad vadovaujantis šia populistine strategija nueita per toli, kad publika pamirš, jog fotografija galop yra kilni ir garbinga veikla – trumpai tariant, menas. Mat modernistinis naivaus meno propagavimas visad slepia dviprasmybę: mes turime gerbti slaptas jo pretenzijas į rafinuotumą.

Anaiptol ne atsitiktinumas, kad apie tą laiką, kai fotografai liovėsi diskutuoti, ar fotografija yra menas, visuomenė pripažino ją menu ir fotografijos urmu įžengė į muziejus. Fotografijų natūralizacija muziejuje yra galutinė visą šimtmetį trukusios modernistinio skonio kampanijos už atvirą meno sampratą pergalė. Šiam susirėmimui fotografija

buvo daug patogesnė vieta nei tapyba. Mat fotografijoje ne tik sunkiau nubrėžti ribą tarp mėgėjiškumo ir profesionalumo, primityvumo ir rafinuotumo – tai neturi jokios prasmės. Naivi, komercinė ar paprasčiausiai taikomoji fotografija ne taip jau daug skiriasi nuo daugumos talentingų profesionalų praktikuojamos fotografijos: esama anoniminių mėgėjų padarytų nuotraukų, kurios yra tokios pat įdomios, tokios pat sudėtingos formos, taip pat gerai reprezentuojančios fotografijai būdingas galias, kaip ir kuri nors Stieglitzo ar Evanso nuotrauka.

Kad visos skirtingos fotografijos atmainos sudaro vieną nenutrūkstamą ir tarpusavyje susijusią tradiciją, yra kadaise stebinusi, o dabar lyg ir akivaizdi prielaida, kuri sudaro šiuolaikinio fotografinio skonio pagrindą ir įteisina neribotą šio skonio ekspansiją. Ši prielaida pasidarė tikėtina tuomet, kai fotografijos ėmėsi kuratoriai bei istorikai ir ji pradėta nuolat rodyti muziejuose bei meno galerijose. Fotografijos karjera muziejuje neteikia pirmenybės nė vienam stiliui; veikiau ji pateikia fotografiją kaip vienalaikių intencijų ir stilių rinkinį, kurie, kad ir skirtingi, nėra suvokiami kaip prieštaraujantys vienas kitam. Nors šis procesas sulaukė didelio pasisekimo visuomenėje, fotografų profesionalų reakcija nėra vienoda. Netgi jei jie sveikina fotografijos įteisinimą, daugelis jų jaučia grėsmę, kai patys ambicingiausi atvaizdai tiesiogiai siejami su *visokiausiomis* nuotraukų rūšimis – nuo fotožurnalizmo iki mokslinės fotografijos ar šeimos nuotraukų, – ir teigia, kad tai paverčia fotografiją kažkuo banaliu, vulgariu, paprasčiausiu amatu.

Problema ne ta, kad pagrindiniam fotografijos laimėjimų barui priskyrus funkcionalias, praktiniais, komerciniais tikslais padarytas fotografijas ar suvenyrines nuotraukas fotografija pažeminama kaip dailė, bet kad ši procedūra prieštarauja daugumos fotografijų prigimčiai. Naudojant fotoaparatą, dažniausiai pati svarbiausia būna naivioji arba

deskripcinė fotografijos funkcija. O žvelgiant į jas naujame kontekste, muziejuje ar galerijoje, fotografijos nustoja tiesiogiai ir paprastai kalbėti „apie“ tai, ką jos vaizduoja; jos tampa fotografijos galimybių studijomis. Muziejaus įvaikinta fotografija tampa problemiška – tai patiria tik nedaug sąmoningų fotografų, kurių darbas kaip tik ir yra suabejoti aparato gebėjimu sučiuopti tikrovę. Eklektiškos muziejų kolekcijos sustiprina visų fotografijų, įskaitant ir atviriausiai deskriptyvias, atsitiktinumą ir subjektyvumą.

Nuotraukų ekspozicijos pasidarė tokia pat būdinga muziejų veiklos atmaina kaip ir individualios tapytojų parodos. Tačiau fotografas nepanašus į tapytoją; beveik visoje rimtojoje fotografijoje jo vaidmuo nereikšmingas, o visais įprastiniais fotografavimo atvejais jis tiesiog neegzistuoja. Jei mums įdomus užfiksuotas objektas, mes tikimės, kad fotografo buvimas bus nepaprastai diskretiškas. Taigi fotožurnalizmo sėkmė tiesiogiai priklauso nuo to, jog vieno iškilaus fotografo darbus sunku atskirti nuo kito, išskyrus tą atvejį, jei jis būtų monopolizavęs kurią nors temą. Šios fotografijos yra paveikios kaip pasaulio atvaizdai (ar kopijos), o ne kaip individualios menininko sąmonės atšvaitai. Ir bet koks asmeninės laikančiojo fotoaparatą vaizduotės pėdsakas absoliučioje daugumoje fotografijų, padarytų mokslo ar pramonės tikslais, padarytų spaudos, kariškių, policijos ar šeimų, kertasi su pirminiu reikalavimu, kad fotografijos fiksuotų, diagnozuotų, informuotų.

Logiška, kad paveikslai pasirašomi, o fotografijos – ne (arba jų pasirašymas laikomas blogo skonio ženklu). Pati fotografijos prigimtis implikuoja dviprasmišką santykį su fotografu kaip *auteur*; kuo daugiau ir įvairesnių yra talentingo fotografo darbų, tuo labiau atrodo, kad jie įgyja kolektyvinę, o ne indvidualią autorystę. Žiūrint daugelį išspausdintų žymiausių fotografų nuotraukų atrodo, kad jas galėjo padaryti kitas talentingas to paties laikotarpio

profesionalas. Kad jų darbai būtų lengvai atpažįstami, reikia formalaus triuko (kaip perlaikytų Toddo Walkerio nuotraukų arba Duane'o Michalso naratyvinių serijų) ar persekiojančios temos (kaip tas Eakinso vyriškų aktų pomėgis arba Laughlino aistra seniesiems Pietums). O taip savęs neapribojančių fotografų kūryba nėra tokia vientisa kaip panašiai įvairuojantys kitų meno atšakų kūriniai. Net tų menininkų, kurių karjeroje periodų ir stilistikų kaita ypač ryški, – prisiminkime Picasso arba Stravinskį, – kūryboje galime pajusti rūpimų dalykų vienovę, pranokstančią lūžius ir retrospektyviai leidžiančią išvysti vidinį vieno periodo ryšį su kitu. Susipažinę su visais kūriniais, galime suprasti, kaip tas pats kompozitorius galėjo parašyti *Šventąjį pavasarį* (*Le Sacre du printemps*), *Dumbarton Oaks* koncertą ir vėlyvuosius neošionbergiškus darbus; visose šiose kompozicijose mes atpažįstame Stravinskio braižą. Tačiau nėra jokių vidinių nuorodų, leidžiančių kaip to paties fotografo (iš tiesų vieno įdomiausių ir originaliausių fotografų) darbus identifikuoti žmogaus ir gyvūnų judėjimo studijas, iš ekspedicijos po Centrinę Ameriką parsivežtus dokumentus, valstybės paremtas fotografines Aliaskos ir Josemičio studijas ir „Debesų" bei „Medžių" serijas. Net sužinoję, jog visa tai nufotografavo Muybridge'as, vis tiek negalime susieti šių nuotraukų serijų vienos su kita (nors kiekviena jų turi nuoseklų, atpažįstamą stilių), lygiai kaip neįmanoma iš to, kaip Atget fotografavo Paryžiaus parduotuvių vitrinas, nustatyti, kaip jis fotografavo medžius, ar rasti ryšį tarp Romano Vishniaco ikikarinių Lenkijos žydų portretų ir mokslinių mikrofotografijų, kurias jis darė po 1945 metų. Fotografijoje į pirmą vietą visada prasimuša tema, ir skirtingos temos atveria neperžengiamas prarajas tarp vieno periodo darbų ir kito, ištrindamos parašą.

Pats nuoseklaus fotografinio stiliaus egzistavimas – prisiminkime Avedono portretų baltus fonus ir lygų apšvietimą,

Atget Paryžiaus gatvių studijoms būdingą pilkumą – implikuoja bendrą turinį. O turinys vaidina bene didžiausią vaidmenį klostantis žiūrovo simpatijoms. Net kai fotografijos yra izoliuotos nuo praktinio konteksto, kuriame jos atsirado, ir į jas žiūrima kaip į meno kūrinius, mėgti vieną fotografiją labiau už kitą retai reiškia tik tai, kad ta fotografija yra formaliai pranašesnė; beveik visada tai reiškia – kaip ir paprastai žiūrint, – kad žiūrovui patinka tam tikra nuotaika, kad jis gerbia fotografo intenciją ar kad jį intriguoja (arba kelia nostalgiją) tam tikra tema. Formalistinis požiūris į fotografiją negali paaiškinti, kodėl fotografijoje tiek daug reiškia tai, *kas* buvo nufotografuota, ir kaip laiko nuotolis bei kultūrinis atstumas padidina mūsų susidomėjimą nuotrauka.

Nepaisant to, atrodo logiška, kad šiuolaikinis fotografinis skonis iš esmės suka formalizmo link. Nors natūralus ar naivus turinio statusas fotografijoje yra labiau apsaugotas nei bet kurioje kitoje dailės atšakoje, pati situacijų, kuriose žiūrima į fotografijas, gausa komplikuoja ir galop susilpnina turinio pirmenybę. Interesų konfliktas tarp objektyvumo ir subjektyvumo, tarp parodymo ir užuominos yra neišsprendžiamas. Nors fotografijos autoritetas visuomet priklausys nuo ryšio su objektu (fotografija visuomet turi būti *kieno nors* fotografija), visos fotografijos pretenzijos į meną turi pabrėžti matymo subjektyvumą. Visų estetinių fotografijos vertinimų šerdyje glūdi dviprasmybė; tai paaiškina chronišką fotografinio skonio gynybinę poziciją ir ypatingą jo nepastovumą.

Trumpą laiko tarpą – maždaug nuo Stieglitzo iki Westono viešpatavimo pabaigos – atrodė, kad sukurtas patikimas fotografijų vertinimo metodas: nepriekaištingas apšvietimas, gebėjimas komponuoti, temos aiškumas, preciziškas fokusavimas, tobula atspaudo kokybė. Dabar ši pozicija, paprastai vadinama vestoniška, – iš esmės tai techniniai

fotografijos gerumo kriterijai, – yra bankrutavusi. (Neigiamas Westono atsiliepimas apie didįjį Atget kaip „prastą amatininką“ rodo jos ribotumą.) Kokia pozicija pakeitė vestoniškąją? Daug lankstesnė, svarbiausią vertinimą perkelianti nuo konkrečios fotografijos, traktuojamos kaip užbaigtas objektas, prie fotografijos, laikomos „fotografinio matymo“ pavyzdžiu. Tai, kas turima galvoje kalbant apie fotografinį matymą, apimtų Westono darbus, bet taip pat ir nemažai anoniminių, nepozuotų, primityviai apšviestų, asimetriškai sukomponuotų fotografijų, anksčiau atmestų dėl kompozicijos trūkumo. Naujoji pozicija siekia išvaduoti fotografijos meną iš represyvių techninio tobulumo kriterijų; ji taip pat siekia išlaisvinti fotografiją iš grožio. Ji atveria globalinio skonio galimybę, kur nei tema (ar jos nebuvimas), nei technika (ar jos nebuvimas) nenuvertintų fotografijos.

Nors iš principo visos temos gali būti geras pretekstas praktikuoti fotografinį matymą, atsirado sutarimas, kad fotografinis matymas yra gryniausias, kai stebimi neįprasti arba kasdieniai objektai. Objektai pasirenkami todėl, kad jie yra nuobodūs arba banalūs. Kadangi mes esame jiems abejingi, jie geriausiai parodo fotoaparato gebėjimą „matyti“. Kai 1975 metais Irvingas Pennas, žinomas kaip madų žurnalams ir reklamos agentūroms darytų įžymybių bei maisto produktų patrauklių fotografijų autorius, surengė parodą Moderniojo meno muziejuje, tai buvo stambiu planu nufotografuotų cigarečių nuorūkų serija. „Galima spėti, – komentavo muziejaus fotografijos skyriaus direktorius Johnas Szarkowski, – kad [Penno] susidomėjimas nominalia jo nuotraukų tema tik retomis progomis nebuvo paviršutiniškas.“ Rašydamas apie kitą fotografą, Szarkowski giria tai, kas gali būti „išlukštenta iš fotografijų turinio“, tai, kas „esmingai banalu“. Fotografiją įvaikinęs muziejus šitai tvirtai susiejo su svarbiais modernistiniais triukais: „nominalia tema“ ir „esminga banalybe“. Tačiau šis požiūris ne tik

sumažina turinio svarbą, bet ir susilpnina fotografijos ir konkretaus fotografo ryšį. Muziejų organizuojamos individualios fotografų parodos ir retrospektyvos dar toli gražu neatskleidė visų fotografinio matymo galimybių. Norėdama įsiteisinti kaip menas, fotografija turi kultivuoti fotografo kaip *auteur* sampratą ir prielaidą, kad visos to paties autoriaus fotografijos sudaro vientisą kūrybos visumą. Vieniems fotografams ši samprata pritaikoma lengviau, kitiems – sunkiau. Ją lengviau pritaikyti, pavyzdžiui, Manui Ray'ui, kurio stilius ir intencijos jungia fotografines bei tapybines normas, nei Steichenui, kuris darė abstrakcijas, portretus, prekių reklamas, madų fotografijas ir žvalgybines nuotraukas iš lėktuvo (tarnaudamas armijoje per abu pasaulinius karus). Tačiau kai atskaitos taškas yra fotografinis matymas, prasmės, kurias fotografija įgauna, kai ji traktuojama kaip individualios kūrybos visumos dalis, nėra itin svarbios. Toks požiūris neišvengiamai turėtų teikti pirmenybę naujoms prasmėms, kurias kiekviena nuotrauka įgauna sugretinta (idealiose antologijose, ant muziejų sienų arba knygose) su kitų fotografų darbais.

Tokių antologijų tikslas – lavinti bendrą fotografinį skonį; išmokyti matymo, suvienodinančio visus objektus. Kai Szarkowski apibūdina degalines, tuščias svetaines ir kitus niūrius objektus kaip „atsitiktinių faktų pavyzdžius, tarnaujančius [fotografo] vaizduotei", jis nori pasakyti, kad tai yra idealūs fotoaparato objektai. Tariamai formalistiniai, neutralūs fotografinio žiūrėjimo kriterijai iš tikrųjų yra stiprūs temų ir stilių vertinimai. Naivios, paprastos devynioliktojo amžiaus nuotraukos, ypač tos, kurios fotografuotos turint kuklų tikslą – dokumentuoti, vėl imtos vertinti iš dalies dėl ryškaus fokusavimo – kaip pedagoginė atsvara „tapybiškam" minkštam fokusavimui, kuris nuo Cameron iki Stieglitzo buvo siejamas su fotografijos pretenzijomis į meno statusą. Tačiau fotografinio

matymo standartai neimplikuoja amžinos ištikimybės ryškiam fokusavimui. Kai tik pasirodys, kad rimtoji fotografija visiškai nutraukė nebemadingus ryšius su menu ir grožiu, joje vėl gali atsirasti vietos tapybiškos fotografijos, abstrakcijų, taurių objektų – o ne cigarečių nuorūkų, degalinių ir atsuktų nugarų – pomėgiui.

Fotografijų vertinimo kalba yra nepaprastai skurdi. Kartais ji yra tapybos žodyno parazitė: kompozicija, šviesa ir taip toliau. Bet dažniausiai ji susideda iš pačių migločiausių vertinimų – fotografijos giriamos dėl to, kad jos subtilios, įdomios, paveikios, sudėtingos arba paprastos arba – pati mėgstamiausia pagyra – kad jos apgaulingai paprastos.

Kalbos skurdumo priežastis nėra atsitiktinė – pavyzdžiui, turtingos fotografinės kritikos tradicijos nebuvimas. Tai glūdi pačioje fotografijoje, kai ši traktuojama kaip menas. Fotografija formuoja tokią vaizduotę ir patinka tokiam skoniui, kurie gana skiriasi nuo tapybinės vaizduotės ir skonio (bent jau kaip jie tradiciškai suprantami). Iš tiesų skirtumas tarp geros ir blogos nuotraukos visiškai nepanašus į skirtumą tarp gero ir blogo paveikslo. Egzistuojančios paveikslo estetinio vertinimo normos priklauso nuo autentiškumo (arba padirbtumo) ir meistriškumo kriterijų, kurie fotografijoje yra liberalesni arba visai neegzistuoja. Geras tapybos išmanymas neišvengiamai suponuoja organišką tam tikro paveikslo ryšį su integralia individualios meninės kūrybos visuma, taip pat ryšį su mokyklomis ir ikonografinėmis tradicijomis, o fotografinių kūrinių visuma nebūtinai yra vidujai stilistiškai koherentiška, ir atskiro fotografo ryšys su fotografijos mokyklomis yra kur kas paviršutiniškesnis.

Vienas bendras tapybos ir fotografijos vertinimo kriterijus yra novatoriškumas; ir paveikslai, ir fotografijos dažnai vertinami todėl, kad jie sukuria naujus formos modelius ir pakeičia vizualinę kalbą. Kitas jiems bendras kriterijus yra

esaties kokybė, kurią Walteris Benjaminas laikė svarbiausia meno kūrinio savybe. Benjaminas manė, kad fotografija, mechaniškai reprodukuojamas objektas, negali iš tikrųjų būti. Tačiau galima įrodinėti, jog dabartinė situacija, formuojanti fotografinį skonį, fotografijų eksponavimas muziejuose ir galerijose parodė, kad fotografijos turi tam tikro autentiškumo. Maža to: nors nė viena fotografija nėra originalas tuo požiūriu, kuriuo yra paveikslas, esama didžiulio kokybinio skirtumo tarp to, kas gali būti vadinama originalais – atspaudai, padaryti iš originalaus negatyvo tuo metu (tai yra tuo pačiu technologinės fotografijos evoliucijos momentu), kai atsirado nuotrauka, – ir vėlesnių tos pačios fotografijos kartų. (Tai, ką dauguma žmonių laiko žymiomis fotografijomis, kas matoma knygose, laikraščiuose, žurnaluose ir kitur, yra fotografijų fotografijos; originalai, kuriuos galima išvysti tik muziejuje arba galerijoje, teikia nereprodukuojamų vizualinių malonumų.) Benjaminas teigia, kad mechaninės reprodukcijos rezultatas yra tas, jog „originalo kopija atsiduria situacijose, kurios nepasiekiamos pačiam originalui“. Bet kaip, pavyzdžiui, Giotto paveikslas vis dar turi aurą muziejuje, kur jis taip pat yra išplėštas iš originalaus konteksto, ir kaip fotografija „pasitinka savininką pusiaukelėje“ (tatai griežčiausia benjaminiškos auros sampratos prasme aurai neįmanoma), taip ant dabar nebegaminamo popieriaus atspausta Atget fotografija irgi gali būti laikoma turinčia aurą.

Tikrasis skirtumas tarp fotografijos ir paveikslo auros – skirtingas jų santykis su laiku. Laikas dažniausiai niokoja paveikslus. Tuo tarpu dalis fotografijų įdomumo ir svarbus jų estetinės vertės šaltinis yra būtent laiko nulemti nuotraukų pasikeitimai, būtent tai, kaip jos paneigia savo kūrėjų intencijas. Praėjus ilgesniam laikui, daugelis fotografijų įgyja aurą. (Faktas, kad spalvotos fotografijos nesensta taip kaip nespalvotos, gali iš dalies paaiškinti marginalinį statusą,

kurį spalvai iki visai nesenų laikų skyrė rimtas fotografinis skonis. Šalta spalvos prigimtis apsaugo nuotrauką nuo patinos.) Tačiau nors paveikslai ir eilėraščiai netampa geresni, patrauklesni vien todėl, kad jie senesni, visos pakankamai senos fotografijos yra įdomios ir jaudinančios. Nebus visiškai neteisinga pasakyti, kad nėra tokio daikto kaip bloga fotografija – tik ne tokios įdomios, svarbios, ne tokios paslaptingos. Fotografiją įvaikinęs muziejus tik pagreitina procesą, kurį vis tiek būtų įvykdęs laikas: suteikti vertę visiems darbams.

Muziejaus vaidmuo formuojant šiuolaikinį fotografinį skonį negali būti pervertintas. Muziejai nesprendžia, kurios fotografijos geros, kurios blogos, bet pasiūlo naujas žiūrėjimo į visas fotografijas sąlygas. Ši procedūra, kuri iš pažiūros kuria vertinimo standartus, iš tiesų juos panaikina. Negalima pasakyti, kad muziejus sukūrė tvirtą fotografinių praeities darbų kanoną, panašų į egzistuojantį tapyboje. Net jei atrodo, kad muziejus remia tam tikrą fotografinį skonį, jis iš tikrųjų griauna pačią normatyvaus skonio idėją. Jo vaidmuo yra parodyti, kad *nėra* jokių fiksuotų vertinimo kriterijų, jokios kanoninės fotografijos tradicijos. Muziejaus dėmesys fotografijai atskleidžia, jog pati kanoninės tradicijos idėja yra nereikalinga.

Didžioji fotografijos tradicija nuolat keičiasi ir mainosi ne todėl, kad fotografija yra naujas ir dėl to truputį savimi nepasitikintis menas – tokia yra fotografinio skonio prigimtis. Užmiršti vardai fotografijoje atrandami ir keičia vienas kitą kur kas greičiau nei kuriame nors kitame mene. Iliustruodamos T.S. Elioto suformuluotą skonio dėsnį, pagal kurį kiekvienas naujas reikšmingas veikalas neišvengiamai pakeičia praeities palikimo supratimą, naujos fotografijos keičia mūsų požiūrį į praeities darbus. (Pavyzdžiui, Arbus darbai sudarė sąlygas įvertinti Hine'o, kito fotografo, atsidėjusio nesuvokiamo aukų orumo vaizdavimui, kūrinių didybę.) Bet

šiuolaikinio fotografinio skonio svyravimai ne tik atspindi koherentiškus ir nuoseklius pervertinimo procesus, kai panašus iškelia panašų. Jos rodo ir paprastesnį dalyką: jog priešiški stiliai bei temos papildo vienas kitą ir yra vienodai vertingi.

Kelis dešimtmečius Amerikos fotografijoje vyravo reakcija prieš „vestonizmą“, tai yra prieš kontempliatyvią fotografiją, suprantamą kaip nepriklausomo vizualinio pasaulio be socialinių bėdų, kurios šauktųsi neatidėliotinos reakcijos, tyrinėjimas. Techniniam Westono fotografijų tobulumui, apskaičiuotoms White'o ir Siskindo grožybėms, poetinėms Fredericko Sommerio konstrukcijoms, pasitikinčiai Cartier-Bressono ironijai – visam tam metė iššūkį fotografija, kuri bent jau programiškai yra naivesnė, tiesmukesnė; neryžtingesnė, gal net nemikli. Bet fotografijos skonis nėra visiškai linijinis. Nesusilpnindamas dabartinių įsipareigojimų neformaliajai fotografijai ir fotografijai – socialiniam dokumentui, vyksta juntamas Westono renesansas – tarytum praėjus pakankamam laiko tarpui Westono darbai nebeatrodo belaikiai; tarytum pagal daug platesnį naivumo apibrėžimą, kuriuo operuoja fotografinis skonis, ir Westono darbai atrodo naivūs.

Galiausiai nėra priežasčių neįtraukti kurio nors fotografo į kanoną. Kaip tik dabar vyksta nedideli ilgai niekintų praėjusio amžiaus „tapybiškų“ fotografų Oscaro Gustavo Rejlanderio, Henry Peacho Robinsono ir Roberto Demachy atgimimai. Fotografijai savo objektu pasirinkus visą pasaulį, atsiranda erdvės kiekvienam skoniui. Literatūrinis skonis atmeta: modernistinio judėjimo poezijoje sėkmė iškėlė Donne'ą, bet sumenkino Drydeną. Literatūroje galima būti truputį eklektiškam, bet neįmanoma mėgti visų. Fotografijoje eklektikai nėra jokių ribų. Paprastos XIX amžiaus aštuntajame dešimtmetyje darytos pamestinukų, priimtų į Londono įstaigą, vadinamą Daktaro Barnardo namais, nuotraukos

(fotografuotos kaip „dokumentai“) yra tokios pat jaudinančios kaip Davido Octaviuso Hillo sudėtingos įžymių škotų nuotraukos iš to paties amžiaus penktojo dešimtmečio (fotografuotos kaip „menas“). Klasikinio Westono modernizmo stiliaus grynumo nepaneigia, sakykim, neseniai Benno Friedmano išradingai atgaivintas tapybiškas tamsumas.

Tuo nenorima paneigti, kad kiekvienas žiūrovas kai kurių fotografų darbus mėgsta labiau nei kitų: pavyzdžiui, dauguma prityrusių žiūrovų dabar teikia pirmenybę Atget, o ne Westonui; tuo norima pasakyti, kad dėl fotografijos prigimties nėra būtina iš tikrųjų rinktis ir kad tokio pobūdžio simpatijos dažniausiai yra tik reakcijos. Fotografinis skonis linkęs būti, o galbūt neišvengiamai yra globalus, eklektiškas, tolerantiškas – tai reiškia, kad galiausiai jis turi paneigti skirtumą tarp gero ir blogo skonio. Dėl to visi polemistų mėginimai sukurti fotografijos kanoną atrodo naivūs arba nemokšiški. Visos fotografinės diskusijos yra truputį dirbtinės, ir tą aiškiai parodė muziejaus dėmesys. Muziejus sulygina visas fotografijos mokyklas. Išties net nėra prasmės kalbėti apie mokyklas. Tapybos istorijoje judėjimai iš tikrųjų gyvuoja ir funkcionuoja: tapytojai dažnai yra kur kas geriau suprantami mokyklos ar judėjimo, kuriam jie priklausė, kontekste. Tačiau fotografijos judėjimai yra trumpalaikiai, atsitiktiniai, kartais visiškai paviršutiniški, ir nė vienas pirmarūšis fotografas nėra geriau suvokiamas, traktuojant jį kaip grupės narį (pagalvokime apie Stieglitzą ir „Fotosecesiją“, Westoną ir „f 64“, Rengerį-Patzschą ir Naująjį objektyvumą, Walkerį Evansą ir Fermų apsaugos administracijos projektą, Cartier-Bressoną ir „Magnum“). Fotografų grupavimas į mokyklas ar judėjimus yra nesusipratimas, ir vėl pagrįstas nepanaikinama, nors ir nuolat klaidinančia analogija tarp fotografijos ir tapybos.

Lemiamas vaidmuo, kurį dabar formuodami fotografinį skonį ir atskleisdami jo prigimtį vaidina muziejai, ko gero,

žymi naują etapą, iš kurio atgal neveda joks kelias. Tendencinga muziejaus pagarba iš esmės banaliems dalykams žengia kartu su jo skleidžiamu istoristiniu požiūriu, nepaliaujamai propaguojančiu visuotinę fotografijos istoriją. Nenuostabu, kad fotografijos kritikai ir fotografai susirūpinę. Daugelį neseniai pasirodžiusių fotografijos apologijų sukėlė baimė, kad fotografija yra nusenęs menas, infekuotas netikrais arba mirusiais judėjimais ir kad vieninteliai likę darbai yra kuravimas bei istoriografija (tuo tarpu senų ir naujų fotografijų kainos kyla svaiginamu greičiu). Nenuostabu, kad šis demoralizavimas juntamas didžiausio fotografijos pripažinimo akimirką, nes tikroji fotografijos, kaip meno, pergalė ir jos pergalė prieš meną niekad nebuvo kaip reikiant suprasta.

Fotografija arenoje pasirodė kaip iššišokėliška veikla, kuri kėsinosi sumenkinti pripažintą meną – tapybą. Baudelaire'ui fotografija buvo tapybos „mirtinas priešas“; tačiau vėliau buvo sudarytos paliaubos, kuriomis remiantis, fotografija skelbiama tapybos išvaduotoja. 1930 metais Westonas pavartojo pačią populiariausią formulę tapytojų priešiškumui sumažinti: „Fotografija paneigė ar dar paneigs didelę dalį tapybos – už tai tapytojas turėtų būti jai nepaprastai dėkingas.“ Fotografijos išvaduota iš tikslaus vaizdavimo rutinos, tapyba gali siekti aukštesnio tikslo – abstrakcijos.* Iš

* Valéry teigė, kad tą pačią paslaugą fotografija padarė rašymui, atskleisdama „iliuzinę“ kalbos pretenziją „precizškai perteikti vizualinio objekto idėją“. Bet rašytojai neturi bijoti, kad fotografija „galiausiai apribos rašymo meno svarbą ir veiks kaip jo pakaitalas“, – rašo Valéry savo esė „Fotografijos šimtmetis“ (1929). Jei fotografija „atbaido mus nuo aprašinėjimo“, įrodinėja jis,

> mums, rašytojams, tai primena apie kalbos ribas ir pataria naudoti savo įrankius pagal tikrąją jų paskirtį. Literatūra apsivalytų, jei kitiems išraiškos bei produkcijos būdams paliktų tuos uždavinius, kuriuos šie gali atlikti kur kas efektyviau, ir atsidėtų tiems tikslams, kuriuos pasiekti gali vien tik ji, [...] vienas iš jų [yra] tobulinti abstrakčias mintis konstruojančią ir dėstančią kalbą, kitas – ištirti visą poetinių modelių ir rezonansų įvairovę.

Valéry argumentai neįtikinami. Nors galima teigti, kad fotografija fiksuoja, parodo arba supažindina, ji, griežtai kalbant, niekada „neaprašo“; aprašo tik kalba, o tai

tikrųjų pati pastoviausia fotografijos istorijų ir fotografijos kritikos idėja yra mitinė sutartis tarp tapybos ir fotografijos, įgaliojusi abi puses siekti atskirų, bet vienodai svarių tikslų, nuolat kūrybiškai veikiant viena kitą. Ši legenda falsifikuoja nemažą dalį tiek tapybos, tiek fotografijos istorijos. Fotografinis išorinio pasaulio fiksavimo būdas tapytojams pasiūlė naujus paveikslo komponavimo modelius ir naujas temas: pirmenybę teikti fragmentui, domėtis paprasto gyvenimo akimirkomis, greitų judesių studijomis, šviesos efektais. Tapyba ne tiek pasuko į abstrakciją, kiek perėmė fotoaparato žvilgsnį, ir (anot Mario Prazo) paveikslo struktūra tapo teleskopiška, mikroskopiška ir fotoskopiška. Tačiau tapytojai niekad nesiliovė imitavę realistinių fotografijos efektų. Savo ruožtu fotografija neketino apsiriboti realistiniu vaizdavimu ir palikti abstrakciją tapytojams; ji negaišdama perėmė visus antinatūralistinius tapybos laimėjimus.

Imant plačiau, ši legenda neatsižvelgia į fotografijos godumą. Iš tapybos ir fotografijos sandorių pelnosi tik pastaroji. Nieko nestebina faktas, kad tapytojai nuo Delacroix ir Turnerio iki Picasso ir Bacono naudojo fotografijas kaip vizualinės pagalbos priemones, tačiau niekas nesitiki, kad tapyba gali padėti fotografams. Fotografijos gali būti perfrazuotos arba įmontuotos į paveikslą (koliažą, jų junginį), tačiau fotografija savaime yra menas. Žiūrėjimo į paveikslus

---

yra įvykis laike. Kaip savo teiginių „įrodymą" Valéry siūlo atsiversti pasą: „Ten pakeverzotas aprašymas visiškai neatitinka šalia prisegtos nuotraukos." Bet čia aprašymas suprantamas pačia skurdžiausia, menkavertiškiausia prasme; Dickenso arba Nabokovo kūriniuose esama vietų, kur veidas arba kūno dalis aprašyti geriau nei bet kurioje fotografijoje. Menkesnėmis aprašomosiomis literatūros galiomis neįtikina ir kitas Valéry argumentas, jog „kad ir koks savo amato meistras būtų rašytojas, jo aprašytą kraštovaizdį arba veidą kiekvienas skaitytojas įsivaizduos skirtingai". Ne kitaip yra ir fotografijos atveju.

Manoma, kad statiška fotografija padėjo rašytojui atsikratyti aprašinėjimo pareigos; taip pat neretai manoma, kad filmai perėmė romanisto darbą – pasakoti istorijas; kai kurie teigia, kad romanas dabar gali siekti kitų, ne tokių realistinių tikslų. Šis argumentas yra įtikinamesnis, nes filmas yra laikinis menas. Bet šiuo atveju neįvertinamos romano ir filmo sąsajos.

patirtis gali mums padėti įsižiūrėti į fotografijas; tačiau fotografija susilpnino paveikslo išgyvenimą (taigi Baudelaire'as buvo teisus ne vienu atveju). Paveikslo litografija arba graviūra – kadaise populiarūs mechaninės reprodukcijos metodai – niekam nebuvo smagesni arba labiau jaudinantys nei pats paveikslas. Tačiau fotografijos, įdomias detales paverčiančios autonomiškomis kompozicijomis, o tikras spalvas – puikiomis spalvomis, teikia naujų smagybių, kurioms neįmanoma atsispirti. Fotografijai buvo lemta smarkiai pranokti tą funkciją, kuria, kaip iš pradžių manyta, ji buvo apribota: tiksliau fiksuoti realybę (įskaitant ir meno kūrinius). Fotografija yra realybė; realiu objektu dažnai nusiviliama. Tarpinį, jau kartą panaudotą, visai kitaip intensyvų meno išgyvenimą fotografijos paverčia norma. (To fakto, kad paveikslų fotografijos daugeliui žmonių tapo paveikslų pakaitalais, pasmerkimas nereiškia, kad palaikoma kokia nors „originalo", kuris esą kreipiasi į žiūrovą be jokių tarpininkų, mistika. Žiūrėjimas yra sudėtingas veiksmas, ir nė vienas didis paveikslas be tam tikro pasiruošimo ir žinių neatskleis savo vertės ir kokybės. Be to, žmonės, kurie pamatę fotografinę paveikslo kopiją ir po to susidūrę su originalu patiria sunkumų, tikriausiai būtų nedaug ką įžiūrėję ir pirmiau pamatę originalą.)

Kadangi nūnai dauguma meno kūrinių (įskaitant fotografijas) yra žinomi iš fotografinių kopijų, fotografija – ir meninė veikla, kurios modelis yra fotografija, ir fotografinio skonio nulemtas meninis skonis – lemtingai pakeitė tradicinę dailę ir tradicines skonio normas, taip pat pačią meno kūrinio idėją. Meno kūriniui jau nebe taip svarbu būti unikaliu objektu, individualaus menininko padarytu originalu. Daugelis paveikslų šiandien siekia įgauti reprodukuojamų objektų savybes. Galų gale fotografijos tokiu mastu tapo svarbiausia vizualine patirtimi, kad atsiranda meno kūrinių, kurie yra kuriami tam, idant būtų nufotografuoti. Nemažai konceptualiojo meno – pavyzdžiui, supakuoti Christo

kraštovaizdžiai, Walterio De Maria ir Roberto Smithsono žemės darbai – su menininko kūriniu pirmiausia supažindina per fotografinius reportažus galerijose ir muziejuose; kartais kūrinys yra toks didelis, kad gali būti pamatytas *tik* fotografijoje (arba iš lėktuvo). Šiuo atveju net nebandoma apsimesti, jog fotografija gali grąžinti mus prie pirminės patirties.

Šių numanomų fotografijos ir tapybos paliaubų pagrindu fotografija – iš pradžių su nepasitenkinimu, paskui entuziastingai – buvo pripažinta daile. Bet klausimas, ar fotografija yra menas, yra iš esmės klaidinantis. Nors fotografija generuoja darbus, kurie gali būti pavadinti menu – jie yra subjektyvūs, jie gali meluoti, jie suteikia estetinį malonumą, – pati fotografija nėra meno forma. Kaip ir kalba, ji yra terpė, kurioje atsiranda meno kūriniai (ir daugelis kitų dalykų). Iš kalbos galima padaryti mokslinį diskursą, biurokratines atmintines, meilės laiškus, prekių sąrašus ir Balzaco Paryžių. Iš fotografijos – paso nuotraukas, meteorologines fotografijas, pornografinius paveikslėlius, rentgeno nuotraukas, vestuvių fotografijas ir Atget Paryžių. Fotografija nėra menas kaip, tarkim, tapyba ar poezija. Nors kai kurių fotografų veikla atitinka tradicinę meno sampratą – tai yra ypač talentingų individų veikimą kuriant savaime vertingus daiktus, – nuo pat pradžių fotografija lygiai taip pat palaikė tą meno supratimą, kad menas yra pasenęs dalykas. Fotografijos galia – ir kertinė jos vieta tarp dabartinių estetinių problemų – kyla iš to, kad ji patvirtina abi meno idėjas. Tačiau per ilgesnį laikotarpį stipresnis pasirodo esąs meną neigiantis fotografijos aspektas.

Tapyba ir fotografija nėra dvi potencialiai konkuruojančios atvaizdų gaminimo ir reprodukavimo sistemos, kurios norėdamos susitaikyti turėjo teisingai pasidalyti teritoriją. Fotografija yra kito lygmens veikla; nors ji pati nėra meno rūšis, ji turi keistą gebėjimą paversti visus objektus meno

kūriniais. Už klausimą, ar fotografija yra menas, svarbesnis yra faktas, kad fotografija paskelbia (ir sukuria) naujus meno tikslus. Ji yra prototipas tos tendencijos, kuri mūsų laikais vyrauja ir modernistiniame aukštajame mene, ir komerciniuose menuose: meno transformacijos į meta-meną arba žiniasklaidą. (Tokie išradimai kaip kinas, televizija, video, Cage'o, Stockhauseno ir Steve'o Reicho muzika, kurios pagrindas – įrašai, yra logiška fotografijos įsteigto modelio tąsa.) Tradicinė dailė yra elitiška: būdinga jos forma yra individo sukurtas unikalus darbas; ji implikuoja temų hierarchiją, nes kai kurios temos laikomos svarbiomis, giliomis, kilniomis, o kitos – nesvarbiomis, banaliomis, netauriomis. Žiniasklaida yra demokratiška: ji susilpnina specializuoto gamintojo arba *auteur* vaidmenį (naudodama procedūras, pagrįstas atsitiktinumu, arba mechanines technikas, kurias valdyti išmokti gali kiekvienas; būdama kolektyvinių pastangų arba bendradarbiavimo produktas); visą pasaulį ji laiko materialiu. Tradicinė dailė priklauso nuo autentiško ir padirbto daikto, originalo ir kopijos, gero ir blogo skonio atskyrimo; žiniasklaida šiuos skirtumus susilpnina, jei ne visai paneigia. Dailė įtaigoja, kad tam tikros patirtys arba temos turi prasmę. Žiniasklaida iš esmės neturi turinio (tai yra garsiosios Marshallo McLuhano pastabos, kad žiniasklaidos terpė (*medium*) yra pati žinia (*message*), prasmė); jai būdingas ironiškas, abejingas arba parodijuojamasis tonas. Vis daugiau meno kūrinių lemta virsti fotografijomis. Modernistas turėtų perrašyti Paterio aforizmą, kad visas menas siekia pakilti į muzikos lygmenį. Dabar menas siekia fotografijos lygmens.

Atvaizdų pasaulis

TIKROVĖ visuomet buvo interpretuojama remiantis atvaizdų teikiamomis žiniomis; filosofai nuo pat Platono laikų stengėsi sumažinti mūsų priklausomybę nuo jų, keldami bevaizdžio realybės suvokimo idealą. Bet kai devynioliktojo amžiaus viduryje ėmė atrodyti, kad šis idealas pagaliau gali būti pasiektas, senųjų religinių ir politinių iliuzijų pasitraukimas, humanistinio ir mokslinio mąstymo pergalė nelėmė laukto masinio atsigręžimo į realybę. Priešingai, naujasis netikėjimo amžius sustiprino ištikimybę atvaizdams. Nebepasitikint tikrove, suprantama *per* atvaizdus, imta tikėti tikrove, suprantama *kaip* atvaizdas, iliuzija. Antrojo *Krikščionybės esmės* leidimo (1843) pratarmėje Feuerbachas pabrėžia, kad „mūsų era" teikia „pirmenybę atvaizdui prieš daiktą, kopijai prieš originalą, reprezentacijai prieš realybę, regimybei prieš būtį", – suvokdamas, kad pats daro tą patį. Jo įspėjantis skundas dvidešimtajame amžiuje virto diagnoze, dėl kurios sutinka visi: visuomenė tampa „moderni", kai vienu svarbiausių jos veiklos barų pasidaro atvaizdų gamyba ir vartojimas, kai atvaizdai (geidžiami tiesioginės patirties pakaitalai) ima nepaprastai smarkiai veikti tikrovės supratimą ir tai, ko iš jos reikalaujame, kai jie pasidaro gyvybiškai būtini ekonomikai, politiniam stabilumui ir asmeninės laimės siekimui.

Imant konkrečiau, Feuerbacho žodžiai – parašyti keleri metai po fotoaparato išradimo – tarsi pranašauja būsimą

fotografijos įtaką; juk beveik neribotą autoritetą modernioje visuomenėje turintys atvaizdai dažniausiai yra fotografijos; o jų autoriteto svarumą laiduoja savybės, būdingos fotoaparato padarytiems atvaizdams.

Šitokie atvaizdai iš tiesų pajėgia uzurpuoti realybę, nes fotografija nėra vien tik atvaizdas (kaip paveikslas), vien realybės interpretacija; ji taip pat yra pėdsakas, betarpiškas realybės trafaretas, nelyginant pėdos įspaudas ar pomirtinė kaukė. Jei net ir fotografinius panašumo standartus atitinkantis paveikslas visuomet yra tik interpretacijos patvirtinimas, fotografija be jokių išimčių yra emanacijos (daiktų atspindėtų šviesos bangų) paliudijimas – materialus daikto pėdsakas, o paveikslas juo nebus niekada. Iš dviejų fantastinių alternatyvų – kad Holbeinas jaunesnysis būtų gyvenęs tiek, jog būtų galėjęs nutapyti Shakespeare'ą, ir kad tuo laiku jau būtų buvęs išrastas fotoaparato prototipas, kuriuo rašytojas būtų nufotografuotas, – dauguma bardo garbintojų pasirinktų fotografiją. Ne tik todėl, kad ji galbūt parodytų, kaip atrodė Shakespeare'as – juk net jei hipotetinė fotografija būtų išblukusi, vos įžiūrimas rudas šešėlis, mes vis tiek rinktumėmės ją, o ne dar vieną nuostabų Holbeiną. Turėti Shakespeare'o fotografiją būtų lyg turėti tikrą vinį, kuria prie Kryžiaus buvo prikaltas Kristus.

Dauguma dabartinių žmonių, reiškiančių susirūpinimą dėl to, kad atvaizdų pasaulis pakeičia tikrąjį, vis dar, kaip ir Feuerbachas, seka platoniškuoju atvaizdo nuvertinimu, pagal kurį atvaizdai yra tikri tiek, kiek jie panašūs į realų objektą, ir vis tiek suklastoti – nes tik panašūs. Fotografinių atvaizdų eroje šis garbingas naivus realizmas yra šiek tiek nerelevantiškas, nes grubus atvaizdo („kopijos") ir vaizduojamo daikto („originalo") supriešinimas, kurį Platonas ne sykį iliustruoja paveikslo pavyzdžiu, fotografijai taip paprastai netinka. Šis supriešinimas nepadeda suvokti ir atvaizdų darymo pradžios, kai tai buvo praktiška, magiška

veikla, kokio nors daikto ar asmens pasisavinimo ar užvaldymo būdas. Kaip pažymėjo E.H. Gombrichas, juo giliau mes leidžiamės į praeitį, tuo neryškesnis yra skirtumas tarp atvaizdų ir realių daiktų; primityviose visuomenėse daiktas ir jo atvaizdas paprasčiausiai buvo dvi skirtingos, tai yra fiziškai atskiros, tos pačios energijos arba dvasios apraiškos. Iš čia kyla tikėjimas atvaizdų veiksmingumu permaldaujant ir užvaldant galingas būtybes. Tos galios, tos būtybės buvo *atvaizduose*.

Atvaizdo prilyginimas iliuzijai – tai yra nuostata, kad atvaizdas neturi nieko bendra su vaizduojamu daiktu, – realybės gynėjams nuo Platono iki Feuerbacho yra desakralizacijos proceso dalis, neatšaukiamai atskirianti mus nuo šventųjų laikų pasaulio, kur atvaizdas priklausė vaizduojamo daikto tikrovei. Fotografijos originalumas yra būtent tas faktas, kad ilgos, vis sekuliarėjančios tapybos istorijos akimirką, kai sekuliarizmas triumfuoja, ji atgaivina – visiškai sekuliariame lygmenyje – kažką panašaus į primityvųjį atvaizdų statusą. Nenuslopinamas mūsų jausmas, kad fotografinis procesas šiek tiek magiškas, yra pamatuotas. Niekas nemano, kad molbertinis paveikslas kuria nors prasme turi tą pačią prigimtį kaip ir jame vaizduojamas daiktas; paveikslas tik vaizduoja arba nurodo. O fotografija nėra tik panaši į daiktą, nėra vien *hommage** daiktui. Ji yra to daikto dalis, jo tąsa; taip pat – geras būdas jį įsigyti ar užvaldyti.

Fotografija yra objekto pasisavinimas keliais aspektais. Pačia paprasčiausia forma nuotrauka yra surogatinė mūsų mylimo žmogaus ar daikto nuosavybė; dėl to nuotraukos tampa iš dalies unikaliais objektais. Per fotografijas mes taip pat užmezgame vartotojišką ryšį su įvykiais – tiek esančiais mūsų patirties dalimi, tiek ne (toks įpročiu tampantis vartojimas nutrina skirtumus tarp šių patirties tipų). Trečioji pasisavinimo forma – atvaizdų gamyba ir atvaizdų dubliavimo

* Pagarbos pareiškimas (pranc. – *vert.past.*).

mašinos leidžia mums įsigyti ką nors kaip informaciją (o ne kaip patirtį). Fotografinių atvaizdų – priemonės, kurią naudojant vis daugiau įvykių patenka mūsų patirtin – svarba yra galų gale tik šalutinis veiksmingo jų gebėjimo aprūpinti mus žiniomis, atskirtomis arba nepriklausomomis nuo patirties, produktas.

Tai pati bendriausia fotografinio pasisavinimo forma. Kai koks nors objektas nufotografuojamas, jis tampa informacijos sistemos dalele, kurią galima klasifikuoti ir saugoti. Klasifikacijos ir saugojimo būdų yra daug – pradedant apytiksliai chronologiškomis nuotraukų eilėmis šeimos albumuose ir baigiant atkakliu jų kaupimu ir skrupulingu rūšiavimu, kai fotografijas naudoja meteorologai, astronomai, mikrobiologai, geologai, policininkai, medikai, karo žvalgai ir meno istorikai. Fotografijos ne tik iš naujo nustato įprastinės patirties turinį (žmones, daiktus, įvykius, visa, ką mes matome – nors ir kitaip, bet dažnai neatidžiai – savo akimis), ne tik pateikia galybę medžiagos, kurios mes niekad nematėme. Iš naujo apibrėžiama pati realybė – kaip objektas, kurį galima eksponuoti, kaip dokumentas, kurį galima tyrinėti, kaip įtariamasis, kurį galima sekti. Fotografinis pasaulio tyrimas ir dubliavimas pertraukia visas tąsas, sukiša šiuos pertrūkius į begalinę dosjė ir taip atveria kontroliavimo galimybes, apie kurias ankstesnės informacijos saugojimo sistemos – rašto – sąlygomis nebuvo galima nė svajoti.

Jau tada, kai kontroliuojamosios fotografijos galios dar buvo vystykluose, buvo suvokta, kad fotografinė dokumentacija visuomet potencialiai yra kontrolės būdas. 1850 metais Delacroix savo *Dienoraštyje* (*Journal*) pažymėjo kai kurių „fotografijos eksperimentų“ Kembridže sėkmę. Astronomai nufotografavo saulę bei mėnulį, taip pat jiems pavyko padaryti mažytį Vegos atvaizdą. Jis prideda tokią „keistą“ pastabą:

Kadangi dagerotipuotos žvaigždės šviesai prireikė dvidešimties metų perskrosti erdvę, skiriančią ją nuo žemės, vadinasi, plokštelėje užfiksuotas spindulys dangišką sferą paliko kur kas anksčiau, nei Daguerre'as išrado procesą, kuriuo pasinaudodami mes ką tik užvaldėme šią šviesą.

Smarkiai pranokęs tokį miglotą kontrolės įsivaizdavimą, fotografijos progresas idėją, kad fotografija leidžia kontroliuoti nufotografuotą daiktą, darė vis pažodiškesnę. Technologija, kuri jau minimizavo fotografą nuo objekto skiriančio atstumo poveikį atvaizdo tikslumui ir dydžiui; kuri sukūrė būdą fotografuoti ir nepaprastai mažus, ir nepaprastai toli esančius – pavyzdžiui, žvaigždes – daiktus; fotografavimą padarė nepriklausomą net nuo šviesos (infraraudonųjų spindulių fotografija) ir išvadavo nuotraukos objektą iš dviejų dimensijų kalėjimo (holografija); sumažino laiko tarpą tarp nuotraukos pamatymo ir jos paėmimo į rankas (nuo pirmojo „Kodako", kai išryškinta juostelė fotografui mėgėjui būdavo grąžinama po kelių savaičių, iki „Polaroido", kuris išspjauna atvaizdą per kelias sekundes); ne tik privertė atvaizdus judėti (kinas), bet ir pasiekė, kad juos būtų galima tuo pat metu įrašinėti ir transliuoti (video) – ši technologija pavertė fotografiją neprilygstamu elgsenos atspėjimo, numatymo ir užkardymo įrankiu.

Fotografija turi galių, kurių neturėjo jokia kita atvaizdų sistema, nes ne taip, kaip ankstesniosios, ji nepriklauso nuo atvaizdo gamintojo. Kad ir kaip atsargiai fotografas bandytų paveikti ar vadovauti atvaizdo gaminimo procesui, tasai procesas lieka optinis-cheminis (arba elektroninis), kuris veikia automatiškai ir kurio mechanizmas ateityje bus neišvengiamai pakeistas, idant realybės žemėlapis taptų dar tikslesnis, taigi dar naudingesnis. Mechaninis šių atvaizdų radimosi procesas ir jų teikiamų galių tiesioginis pobūdis sukuria naują atvaizdo ir tikrovės ryšį. Ir jeigu galima pasakyti, kad fotografija atkuria primityvų ryšį – dalinę atvaizdo

ir objekto tapatybę, – tai atvaizdo jėga dabar patiriama visiškai kitu būdu. Primityvi atvaizdų veiksmingumo idėja suponuoja, kad atvaizdai turi realių daiktų savybių, tačiau mes esame linkę realiems daiktams priskirti atvaizdo savybes.

Visi žino, jog pirmykščiai žmonės baiminasi, neva fotoaparatas pasiglemš jų būties dalį. 1900-aisiais, į labai ilgo gyvenimo pabaigą, išleistuose memuaruose Nadaras rašo, kad Balzacas turėjo panašią „neaiškią baimę“ fotografuotis. Anot Nadaro, jis aiškino, kad

> kiekvienas kūnas natūraliai sudarytas iš vienas kitą ligi begalybės užklojančių vaiduokliškų atvaizdų, įsuktas į be galo mažas plėveles. [...] Žmogus niekad negali sukurti, tai yra padaryti kažko materialaus iš šmėklos, iš neapčiuopiamybės, arba iš nieko padaryti daiktą – todėl kiekviena dagerotipo operacija pasisavina, atskiria ir sunaudoja vieną iš kūno, į kurį fokusuojamas aparatas, sluoksnių.

Rodosi, logiška, kad Balzacas bijojo fotografijos („Ar Balzaco baimė buvo tikra, ar apsimestinė? – klausia Nadaras. – Ji buvo tikra...“), nes fotografavimo procedūra sakytum materializuoja originaliausią jo, romanisto, metodo bruožą – tartum fotografijoje padidinti mažas detales ir tartum maketuojant fotografijas sugretinti nesuderinamus dalykus; šitaip išryškintą daiktą galima susieti su bet kuriuo kitu daiktu. Balzacui viena materiali detalė, nors ji atrodytų ir visai nereikšminga ar atsitiktinė, galėjo atskleisti visos aplinkos dvasią. Tai, kaip žmogus atrodo vieną akimirką, gali apibendrinti visą jo gyvenimą.* O išvaizdos pasikei-

* Aš naudojuosi Balzaco realizmo aptarimu Ericho Auerbacho knygoje *Mimezis*. Romano *Tėvas Gorijo* (1834) pradžios pasažas, kurį analizuoja Auerbachas – Balzacas aprašo Vokė pensiono valgomąjį septintą valandą ryto ir ponios Vokė įžengimą, – yra pats akivaizdžiausias (be to, proto-prustiškas). „[...] visa jos būtybė, – rašo Balzacas, – puikiai apibūdina jos pensioną, lygiai kaip pensionas išreiškia jos būtybę. [...] Šios moterėlės blykšvas tuklumas yra šio gyvenimo padarinys, kaip kad šiltinė yra ligoninės tvaiko išdava. Jos megztas vilnonis apatinis, kyšąs iš po sijono, kuris persiūtas iš seno palaidinio ir kuriam vata lenda lauk pro išdružusios medžiagos kiaurymes, akivaizdžiai atspindi saloną, valgomąjį, sodelį, leidžia spėti

timas yra asmens pasikeitimas. Balzacas neigė, jog už išvaizdos slypi koks nors „realus" asmuo. Nadarui papasakota fantastinė Balzaco teorija, jog kūnas sudarytas iš begalybės „vaiduokliškų atvaizdų", keistai atitinka jo romanuose skelbiamą tariamai realistinę teoriją, pagal kurią asmuo yra išvaizdų rinkinys, išvaizdų, kurios teisingai fokusuojant gali atverti begalinius prasmių sluoksnius. Laikyti tikrovę nesibaigiančia vienas kitą atspindinčių situacijų serija, rasti analogijas tarp nepanašiausių dalykų – tai pranašauti fotografinių atvaizdų stimuliuojamą percepcijos formą. Pati tikrovė pradėta suprasti kaip rašto atmaina, kuri turi būti iššifruota – iš pradžių net fotografiniai atvaizdai buvo lyginami su raštu (atvaizdo atsiradimo ant plokštelės procesą Niepce'as pavadino heliografija, saulės raštu; Foxas Talbotas pakrikštijo fotoaparatą „gamtos pieštuku").

Feuerbacho „originalo" ir „kopijos" supriešinimo silpnoji vieta yra statiška realybės ir atvaizdo samprata. Ji suponuoja, kad tai, kas realu, išliko nepasikeitę ir nepaliesta, o pasikeitė tik atvaizdai: apsišarvavę nepagrįstomis pretenzijomis į patikimumą, jie kaži kaip tapo patrauklesni. Tačiau atvaizdo ir tikrovės sampratos yra viena kitą papildančios. Kai kinta tikrovės samprata, keičiasi ir atvaizdo samprata, ir atvirkščiai. „Mūsų era" teikia pirmenybę atvaizdams, o ne tikriems daiktams ne todėl, kad ji iškrypusi, bet reaguodama į laipsnišką realybės idėjos sudėtingėjimą ir silpnėjimą. Viena pirmųjų to apraiškų buvo tikrovės kaip fasado kritika, pasigirdusi iš išsilavinusių vidurinio luomo atstovų lūpų praėjusio amžiaus viduryje. (Be abejo, kritikos intencija buvo visiškai priešinga.) Didelę dalį to, kas anksčiau buvo laikoma realybe, paversti gryna fantazija, kaip tai padarė Feuerbachas, religiją pavadinęs „žmogaus proto sapnu" ir atmetęs teologines

apie virtuvę ir apie pensiono gyventojus. Kai ponia Vokė čia, pensiono vaizdas pilnas." (Honoré de Balzac, *Tėvas Gorijo*, vertė V. Bazilevičius, D. Urbas, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 13.)

idėjas kaip psichologines projekcijas; arba išpūsti atsitiktines ir banalias kasdienio gyvenimo detales ligi slaptų istorinių ir psichologinių jėgų šifrų, kaip tai savo romano formos socialinės realybės enciklopedijoje padarė Balzacas, – tai būdai patirti realybę kaip išvaizdų seriją, kaip atvaizdą.

Nedaugelis žmonių mūsų visuomenėje išgyvena primityvią fotoaparato baimę, kylančią iš manymo, kad fotografija yra materiali jų pačių dalis. Bet tam tikras magijos šešėlis lieka: to pavyzdys yra mūsų nenoras suplėšyti arba išmesti mylimo žmogaus fotografiją, ypač jei jis miręs ar išvykęs. Toks veiksmas reikštų negailestingą išsižadėjimą. Kai *Džude Nepastebimajame* Džudas pamato, jog Arabela pardavė jo fotografiją kleviniais rėmais, kurią jis padovanojo jai vestuvių dieną, jam pasidaro aišku, „kad žmonos jausmai jam yra visiškai mirę", ir tai yra „galutinis smūgis, sunaikinęs visus jo jausmus jai". Bet iš tikrųjų modernus primityvizmas nėra įsitikinimas, kad atvaizdas yra realus daiktas; fotografiniai atvaizdai vargu ar yra tokie realūs. Vietoj to tikrovė vis labiau panašėja į tai, ką mums rodo aparatai. Kai pasakojama apie dramatišką įvykį – lėktuvo sudužimą, susišaudymą, teroristų bombos sprogimą, – kurį žmogui teko patirti, tapo įprasta pabrėžti, kad viskas „atrodė kaip kine". Taip sakoma norint parodyti, koks realus tasai įvykis buvo; kiti apibūdinimai atrodo nepakankami. Nors daugelis neindustrializuotų šalių gyventojų vis dar jaučia fotografavimosi baimę, nes mano, kad tai yra tam tikras nusižengimas, nepagarbos pareiškimas, sublimuotas asmenybės arba kultūros apiplėšimas, industrinių šalių gyventojai trokšta būti fotografuojami. Jie jaučia, kad yra atvaizdai, ir kad tikrumą jiems gali suteikti tik fotografijos.

Vis sudėtingesnis realybės pojūtis kuria jį kompensuojančius supaprastinimus ir aistras, narkotiškiausia iš kurių yra fotografavimo aistra. Atrodo, tarsi fotografai, reaguodami į

skurdėjantį tikrovės pojūtį, bandytų jai perpilti kraują – ieškoti naujų patyrimų, atnaujinti senus. Jų visa apimanti veikla yra radikaliausia ir saugiausia mobilumo versija. Raginimas turėti naujų patirčių išverčiamas į raginimą fotografuoti: patirtis ieško krizei atsparios formos.

Nuotraukų darymas yra beveik privalomas tiems, kurie keliauja, o aistringas jų kolekcionavimas ypač patrauklus tiems, kurie laisvu pasirinkimu, prievarta ar dėl negalios priversti tūnoti namuose. Fotografijų kolekcija gali būti paversta pasaulio pakaitalu. Šiame pasaulyje vyraus šlovinantys, guodžiantys arba masinantys vaizdai. Fotografija gali būti romano pradžia (Hardy Džudas įsimylėjo Sju Braidhed fotografiją dar prieš sutikdamas ją pačią), bet dar dažniau būna, kad erotinis ryšys ne tik prasideda nuo fotografijų, bet ir apsiriboja jomis. Cocteau *Baisūs vaikai* (*Les Enfants Terribles*) narciziški brolis ir sesuo savo miegamąjį, „slaptąjį kambarį“, dalijasi su boksininkų, kino žvaigždžių ir žudikų portretais. Atsiskyrę nuo pasaulio, užsidarę savo urve, kad sukurtų privačią legendą, du paaugliai jame iškabina šias fotografijas, privatų savo panteoną. Penktojo šio amžiaus dešimtmečio pradžioje Fresnė kalėjime ant kameros Nr. 426 sienos Jeanas Genet priklijavo iš laikraščių iškirptas dvidešimties nusikaltėlių fotografijas, dvidešimt veidų, kuriuose jis įžvelgė „šventąjį pabaisos ženklą“ ir kurių garbei parašė *Gėlių dievo motiną* (*Notre Dame des Fleurs*). Jie buvo Genet mūzos, modeliai ir erotiniai talismanai. „Jie stebi mano kasdienybę“, kurią sudaro svajojimas, masturbacija ir rašymas, „ir yra vienintelė mano šeima ir vieninteliai bičiuliai“, – rašo Genet. Namisėdoms, kaliniams ir patiems save įkalinusiems žmonėms gyvenimas tarp nepažįstamų įžymybių fotografijų yra sentimentali reakcija į izoliaciją ir įžūlus iššūkis jai.

J.G. Ballardo romane *Avarija* (*Crash*, 1973) aprašomas specifiškesnis fotografijų kolekcionavimo atvejis. Čia jis

tarnauja seksualinei obsesijai: pasakotojo draugas Vonas renka mašinų susidūrimų nuotraukas, pats ruošdamasis mirti avarijoje. Jo erotinės fantazijos įgyvendinimą pranašauja ir šią svajonę dar labiau įerotina periodiškas fotografijų apžiūrinėjimas. Viename spektro gale fotografijos yra objektyvūs duomenys; kitame – psichologinės *science fiction* rekvizitas. Kaip net pačioje baisiausioje arba neutraliausioje tikrovėje galima rasti seksualinį imperatyvą, taip ir banaliausias fotografinis dokumentas gali virsti geismo emblema. Įtariamojo fotografija detektyvui yra įkaltis, kolegai vagiui – erotinis fetišas. Hofratui Berensui *Užburtame kalne* jo pacientų plaučių rentgeno nuotraukos yra diagnostinė priemonė. Hansui Kastorpui, neapibrėžtam laikui uždarytam Berenso tuberkuliozės sanatorijoje ir kenčiančiam iš meilės paslaptingai, nepasiekiamai Klavdijai Šoša, „Klavdijos rentgeno portretas, rodantis ne jos veidą, bet rafinuotą viršutinės kūno dalies kaulų struktūrą, jos krūtinės ląstos ertmę, apsuptą blyškaus, vaiduokliško mėsos apvalkalo", yra brangiausias laimikis. Jos „perregimas portretas" yra daug intymesnis mylimosios pėdsakas už Hofrato nutapytą Klavdijos paveikslą, tą „išorinį portretą", į kurį nepaprastai ilgesingai kadaise žiūrėjo Hansas.

Fotografijos yra būdas įkalinti nepavaldžia, nepasiekiama laikomą tikrovę, būdas ją sustabdyti. Arba: padidinti regimai mažėjančią, tuštėjančią, nykstančią, tolstančią tikrovę. Realybės negalima užvaldyti, o atvaizdus – galima (tiek, kad atvaizdai užvaldo žmogų); lygiai taip, anot paties ambicingiausio iš savanorių kalinių – Prousto, negalima turėti dabarties, bet galima užvaldyti praeitį. Nėra nieko nepanašiau į pasiaukojamą menininko Prousto triūsą negu fotografavimo lengvybė. (Fotografavimas yra berods vienintelė meno kūriniais pripažįstamus daiktus produkuojanti veikla, kur vienas judesys – spustelėjimas pirštu – sukuria užbaigtą kūrinį.) Jei Prousto darbai suponuoja, kad tikrovė yra nutolusi, foto-

grafija teigia, jog ją pasiekti galima vienu akimirksniu. Tačiau šio pasiekimo per akimirksnį praktikavimas iš naujo sukuria atstumą. Užvaldyti pasaulį atvaizdų pavidalu – tai dar kartą patirti tikrovės nerealumą ir tolimumą.

Prustiško realizmo strategija suponuoja, kad reikia laikytis atstu nuo to, kas paprastai patiriama kaip realu – nuo dabarties; tada atgis tai, kas paprastai egzistuoja tik nutolusia ir miglota forma – praeitis. Tik tada Proustui dabartis tampa reali, tai yra užvaldoma. Šiame triūse fotografijos negali pagelbėti. Proustas visur niekinamai kalba apie fotografijas: jos yra sinonimas lėkšto, vien tik vizualinio, vien tik sąmoningo ryšio su praeitimi, duodančio menką derlių, palyginti su didžiais atradimais, kuriuos galima padaryti reaguojant į visų juslių užuominas – šią techniką jis vadino „nevalinga atmintimi". Neįmanoma įsivaizduoti, kad romano *Svano pusėje* uvertiūra baigtųsi tuo, jog pasakotojas atsitiktinai rastų Kombrė bažnyčios nuotrauką ir prarydamas *šį* vizualybės kąsnelį, o ne į arbatą pamirkytą kuklų *madeleine* pyragaitį prikeltų ištisą praeities klodą. Bet taip yra ne todėl, kad fotografija negali sukelti prisiminimų (tai priklauso ne tiek nuo jos, kiek nuo žiūrėtojo), bet todėl, kad Proustas pabrėžtinai reikalauja, jog atmintis būtų ne tik išsami ir tiksli, bet ir sugrąžintų sąmonėn daiktų tekstūrą ir prigimtį. O domėdamasis nuotraukomis tik tiek, kiek jas galima panaudoti kaip atminties įrankius, Proustas ne visai teisingai suvokia jų prigimtį: jos yra ne atminties įrankis, bet jos fikcija ar pakaitalas.

Fotografijose akimirksniu prieinama ne tikrovė, bet atvaizdai. Pavyzdžiui, dabar visi suaugusieji gali sužinoti, kaip jie, jų tėvai ir seneliai tiksliai atrodė, kai buvo vaikai. Prieš atsirandant fotoaparatams, šito negalėjo žinoti niekas, net ir ta mažuma, kuri buvo pratusi užsakyti savo vaikų paveikslus. Dauguma tų paveikslų teikė mažiau informacijos negu paprasčiausia nuotrauka. Net patys turtingiausieji paprastai

turėdavo tik vieną savo pačių arba protėvių vaikystės portretą, o dabar įprasta turėti daug savo paties nuotraukų; fotoaparatas leidžia turėti išsamų įvairaus amžiaus nuotraukų rinkinį. Standartinių portretų tikslas XVIII ir XIX amžiaus buržua namuose buvo įtvirtinti idealų portretuojamojo būvį (parodant socialinį jo statusą, pagražinant jo išvaizdą); turint galvoje šį tikslą aišku, kodėl savininkai nejautė būtinybės turėti daugiau nei vieną paveikslą. Fotografinis liudijimas patvirtina kuklesnius dalykus – kad subjektas egzistuoja; todėl nuotraukų niekad negali būti per daug.

Baimė, kad fotografuojant pranyksta asmens unikalumas, dažniausiai buvo reiškiama XIX amžiaus šeštajame dešimtmetyje, tuo laikotarpiu, kai portretinė fotografija pirmą kartą pademonstravo, jog fotoaparatai gali sukurti momentines madas ir ilgalaikę pramonės šaką. Dešimtmečio pabaigoje išleisto Melville'io romano *Pjeras* (*Pierre*) herojus, dar vienas karštas savanoriškos izoliacijos šalininkas,

> pagalvojo, kad anksčiau tikslus portretas buvo prieinamas tik piniguočiams arba dvasiniams planetos aristokratams, o dabar dagerotipu akimirksniu ir lengvai gali būti padarytas pats tiksliausias kiekvieno žmogaus portretas. Peršasi visiškai logiška išvada, kad portretas, užuot kaip senais laikais įamžinęs genijų, dabar dienos švieson ištraukia bukagalvį. Be to, kai visi kūnai turės atsispaudę savo portretą, tikrasis išskirtinumas bus visai nespausdinti savojo.

Bet jei fotografijos nužemina, paveikslai iškraipo tikrovę kitu požiūriu: jie viskam suteikia pompastikos. Melville'is nujaučia, kad verslininkiškoje visuomenėje visos portretavimo formos yra kompromisiškos – bent jau taip atrodo Pjerui, susvetimėjusios jausenos įsikūnijimui. Masinėje visuomenėje fotografija yra per mažai, o paveikslas per daug. Tapyba, pabrėžia Pjeras, iš prigimties

> labiau tinka pagarbai reikšti, nei žmogus; juk neįsivaizduotina, kad portretą kas nors galėtų menkinti, tuo tarpu galima įsivaizduoti daugelį žmogų neišvengiamai menkinančių dalykų.

Bet net jei manytume, kad tokius ironizavimus panaikino fotografijos triumfo visuotinumas, svarbiausias skirtumas tarp paveikslo ir nuotraukos portreto lygmeniu vis dar išlieka. Paveikslai visad apibendrina, o fotografijos – ne. Fotografiniai atvaizdai yra besitęsiančios biografijos arba istorijos liudijimai. Be to, viena fotografija – kitaip nei vienas paveikslas – visad duoda suprasti, kad esama ir kitų fotografijų.

„Amžiams – Žmogaus dokumentas, per kurį dabartis ir ateitis palaiko ryšį su praeitimi", – pasakė Lewisas Hine'as. Tačiau fotografija ne tik pateikia praeities liudijimus, bet ir siūlo naują elgesio su dabartimi būdą, kurį demonstruoja milijardų milijardai šiuolaikinių fotografinių dokumentų. Senos nuotraukos praturtina mūsų praeities įsivaizdavimą, o dabar padarytos fotografijos atvaizdu paverčia dabartį – taip kaip ir praeitį. Fotoaparatai sukuria dedukcinį santykį su dabartimi (tikrovė pažįstama iš jos pėdsakų), skatina akimirksniu retrospektyvų požiūrį į patirtį. Fotografijos kuria falsifikuotas praeities, dabarties, net ateities nuosavybės formas. Nabokovo romane *Kvietimas į nukirsdinimą* (1938) kaliniui Cincinatui parodomas piktojo mesjė Pjero sudarytas vaiko „fotohoroskopas": albumas, kuriame yra mažosios Emi kūdikystės, vaikystės, jos dabartinio amžiaus – ankstyvos paauglystės – fotografijos; paskui, panaudojus retušuotas jos motinos nuotraukas, rodoma Emi mergina, nuotaka, trisdešimtmetė moteris, ir galop – keturiasdešimtmetė Emi mirties patale. Šį pamokantį dirbinį Nabokovas pavadina „laiko darbų parodija"; jis taip pat yra fotografijos darbo parodija.

Fotografija, kurią galima panaudoti visokiausiems narcizi̇škiems tikslams, taip pat yra galingas mūsų santykio su pasauliu nuasmeninimo įrankis; ir šios dvi tendencijos viena kitą papildo. Tarsi kokie žiūronai, pro kuriuos galima žiūrėti

iš abiejų galų, fotoaparatas priartina, egzotiškus dalykus paverčia savais, o pažįstamus dalykus sumažina, paverčia abstrakčiais, keistais, nutolusiais. Paprastas fotografavimo veiksmas, prie kurio greitai priprantama, leidžia mums dalyvauti ir drauge padaro svetimus savo ir kitų gyvenimams – leidžia dalyvauti ir tuo pat metu patvirtina mūsų svetimumą. Karas ir fotografija nūnai atrodo neatskiriami, o lėktuvų katastrofos ir kiti siaubingi atsitikimai visuomet traukia žmones su fotoaparatais. Visuomenė, kurios norma tapo siekimas niekuomet nepatirti skurdo, pralaimėjimo, vargo, skausmo, baisios ligos ir kurioje net mirtis laikoma ne natūraliu ir neišvengiamu dalyku, bet žiauria, neužtarnauta nelaime, sužadina nepaprastą smalsumą tokiems įvykiams, o šį iš dalies patenkina fotografavimas. Pojūtis, kad esi apsaugotas nuo nelaimių, sukelia susidomėjimą dirginančiomis nuotraukomis, o žiūrėjimas į jas kelia jausmą, kad esi apsaugotas. Iš dalies taip yra todėl, kad esi „čia“, o ne „ten“, iš dalies dėl neišvengiamumo, kurį įgauna įvykiai, kai jie paverčiami atvaizdais. Realiame pasaulyje kažkas *vyksta* ir niekas nežino, kuo tai baigsis. Atvaizdų pasaulyje viskas jau *įvyko* ir kartosis per amžius.

Iš fotografinių atvaizdų sužinoję apie daugelį pasaulio dalykų (meną, katastrofas, gamtos grožybes), žmonės dažnai nusivilia, nustemba ar lieka abejingi originalui. Mat fotografiniai atvaizdai padaro mus nejautrius tam, ką patiriame tiesiogiai, o jų keliami jausmai dažniausiai yra kitokie nei jaučiami tikrame gyvenime. Neretai koks nors dalykas labiau jaudina fotografiniu pavidalu, o ne tuomet, kai jį iš tikrųjų patiriame. 1973 metais Šanchajaus ligoninėje stebėjau, kaip akupunktūra nuskausmintam fabriko darbininkui, turinčiam įsisenėjusią opą, išoperavo devynias dešimtąsias skrandžio. Trijų valandų procedūrą (pirmą kartą gyvenime stebėtą operaciją) ištvėriau nebloguodama, nė karto nejausdama noro nusigręžti. Po metų Paryžiaus kino teatre,

žiūrint dokumentinį Antonioni filmą apie Kiniją *Čung Kuo*, ne tokia kruvina operacija privertė mane krūptelėti, kai tik skalpelis pirmą kartą perpjovė kūną, ir kelis kartus nukreipti akis. Mes reaguojame į fotografinių atvaizdų pavidalu pateiktus jaudinančius įvykius taip, kaip nereaguotume į realų atsitikimą. Šis pažeidžiamumas yra dalis pasyvumo, būdingo dvigubam stebėtojui – tai yra stebinčiam įvykius, kurie buvo įpavidalinti du kartus: pirmąjį kartą – dalyvių, antrą – atvaizdo autoriaus. Norėdama pamatyti tikrą operaciją, aš turėjau apsiprausti, apsivilkti operacinį chalatą, o tada stovėti šalia dirbančių chirurgų ir seselių, atlikdama savo vaidmenį: santūraus suaugusiojo, kultūringo svečio, garbingo liudininko. Filmuota operacija panaikina ne tik šį kuklų dalyvavimą, bet ir visą aktyvųjį stebėjimo aspektą. Operacinėje aš pati keičiu židinio nuotolį, stebiu stambiu ir vidutiniu planu. Kino teatre Antonioni nusprendė, kokias operacijos akimirkas galiu stebėti; kamera žiūri už mane – ir verčia mane žiūrėti, vienintele alternatyva palikdama nusigręžimą. Be to, filmas į kelias minutes sutraukia tai, kas trunka kelias valandas, palikdamas tik kelias įdomias vietas, rodomas įdomiai – tai yra stengiantis sujaudinti arba šokiruoti. Jų dramatiškumą pabrėžia maketo ir montažo didaktika. Mes atverčiame kitą fotografinio žurnalo puslapį, filme prasideda naujas epizodas – tai sukuria kontrastą, kuris yra ryškesnis nei realiame laike vykstančių įvykių kontrastas.

Labiausiai apie fotografiją kaip, be kita ko, realybės pagyvinimo būdą, mus pamoko Antonioni filmo užsipuolimai Kinijos spaudoje 1974-ųjų pradžioje. Kinai sudarė neigiamą visų moderniosios – statiškos ir filmuotos – fotografijos priemonių katalogą.* Mums fotografija yra glaudžiai susijusi su netolydžiu matymu (visa esmė yra per dalį – masinančią de-

* Žr. *Šlykštūs motyvai, niekingi triukai – Antonioni antikiniško filmo* Kinija *kritika* (*A Vicious Motive, Despicable Tricks – A Criticism of Antonioni's Anti-China Film* China; Peking: Foreign Languages Press, 1974), aštuoniolikos puslapių pamfletą

talę, neįprastą kadruotę – išvysti visumą), o Kinijoje ji susijusi tik su tolydumu. Egzistuoja ne tik tinkami fotografuoti, tai yra pozityvūs, įkvepiantys, tvarkingi objektai (pavyzdingas darbas, besišypsantys žmonės, geras oras), bet ir tinkami fotografavimo būdai, kylantys iš moralinės erdvės sampratos, kuri atmeta pačią fotografinio matymo idėją. Tad Antonioni buvo priekaištaujama dėl to, kad jis paveikslavo senus arba išėjusius iš mados daiktus – „jis ieškojo ir užfiksavo sugriuvusias sienas ir seniai išmestus sienlaikraščius", nekreipdamas „dėmesio į laukuose dirbančius didelius ir mažus traktorius, [jis] pasirinko akmeninį volą traukiantį asilą", – dėl to, kad jis parodė nepadorius momentus – „jis šlykščiai filmavo nosis šnypščiančius ir išvietėn einančius žmones" ir netvarkingus judesius, – „užuot nufilmavęs mokinius mūsų fabriko išlaikomos pradinės mokyklos klasėje, jis filmavo juos, bėgančius iš klasės pamokai pasibaigus". Antonioni taip pat kaltintas, kad tinkamus objektus jis sumenkino filmavimo metodu: naudodamas „blankias, niūrias spalvas ir paslėpdamas žmones ‚tamsiuose šešėliuose'; paskirdamas tam pačiam objektui ne vieną kadrą – „kartais filmuojama tolimu planu, kartais stambiu, kartais iš priekio, o kartais iš nugaros" – tai yra nerodydamas daiktų iš vieno, idealioje vietoje esančio stebėtojo perspektyvos; filmuodamas iš aukštai ir žemai – „kamera buvo specialiai nukreipta į šį puikų modernų tiltą tokiu blogu kampu, kad jis atrodytų sulinkęs ir svyruojantis" ir

---

(nepasirašytą), kuris perspausdina straipsnį, 1974 metų sausio 30-ąją pasirodžiusį laikraštyje *Renminh Ribao*; ir „Atmetant Antonioni antikinišką filmą" („Repudiating Antonioni's Anti-China Film") žurnalo *Peking Review* aštuntajame numeryje (1974, vasario 22), kuriame pateikiami sutrumpinti trijų tą patį mėnesį išspausdintų straipsnių variantai. Šių straipsnių tikslas, žinoma, nėra išdėstyti požiūrį į fotografiją (jai skiriamas tik paviršutiniškas dėmesys), bet sukonstruoti ideologinio priešo modelį – kaip ir per kitas to periodo kampanijas. Turint galvoje šį tikslą, visose šalies mokyklose, fabrikuose, armijos daliniuose ir komunose rengtuose mitinguose „Kritikuoti Antonioni antikinišką filmą" dalyvavusiems dešimtims milijonų nereikėjo būti iš tikrųjų mačius *Čung Kuo*, lygiai kaip 1976 metų kampanijos „Kritikuoti Lin Piao ir Konfucijų" dalyviams nereikėjo būti skaičius Konfucijų.

vengdamas normalaus plano – „jis suko galvą, kaip padaryti stambaus plano kadrus, bandydamas iškreipti žmonių išvaizdą ir subjauroti jų dvasią“.

Be masiškai gaminamos garbinamų vadovų, revoliucinio kičo ir kultūrinių lobių fotografinės ikonografijos, Kinijoje dažnai matome ir privataus pobūdžio fotografijų. Daug žmonių turi mylimųjų nuotraukas, kurios prismeigiamos prie sienos, pakišamos po tualetinio staliuko arba rašomojo stalo stiklu. Nemaža jų dalis yra momentinės nuotraukos, padarytos per šeimos susirinkimus arba keliaujant, bet nė viena iš jų nėra nutraukta spontaniškai, nepozuojant, netgi tokia, kuri šioje visuomenėje ir pačiam nereikliausiam fotoaparato vartotojui atrodytų normali – grindimis ropojantis vaikas, gestikuliuojantis žmogus. Sportinėse fotografijose vaizduojama komanda kaip grupė arba labiausiai stilizuoti, baletiški žaidimo momentai; o dažniausiai žmonės su fotoaparatu daro štai ką: susirenka prieš jį ir sustoja į vieną ar dvi eiles. Nesistengiama užfiksuoti judantį žmogų. Galima spėti, kad iš dalies taip yra dėl tam tikrų senų elgesio ir atvaizdo etiketo taisyklių. Be to, pirmoje fotografinės kultūros pakopoje esančių žmonių vizualiniam skoniui būdinga, kad atvaizdas apibrėžiamas kaip tai, kas gali būti pavogta iš savininko; todėl Antonioni priekaištaujama, kad jis „darė kadrus per prievartą, nepaisydamas žmonių norų“, kaip „vagis“. Kameros turėjimas dar neįteisina įsibrovimo, kaip tai yra mūsų visuomenėje, kur žmonių norų nepaisoma. (Geros fotografinės kultūros manieros diktuoja, kad kai viešoje vietoje tave fotografuoja nepažįstamas žmogus ir jei tik jis išlaiko diskretišką distanciją, tu turi apsimesti nepastebįs – tai yra negalima nei drausti fotografuoti, nei pradėti pozuoti.) Kitaip nei mūsų krašte, kur mes pozuojame, kai galime, ir nusileidžiame, kai turime nusileisti, ten, Kinijoje, fotografavimasis visad yra ritualas; jis visuomet apima pozavimą ir būtinai – sutikimą. Tas, kas „sąmoningai

sekė žmones, kurie nežinojo, kad juos norima nufilmuoti“, atėmė iš žmonių ir daiktų teisę pozuoti ir geriausiai atrodyti.

Antonioni paskyrė beveik visą *Čung Kuo* epizodą Pekino Tiananmenio aikštei, svarbiausiai šalies politinės piligrimystės vietai, kur piligrimai laukia, kol bus nufotografuoti. Antonioni noras parodyti šį elementarų ritualą – fotografinį piligrimystės fiksavimą – atliekančius kinus yra akivaizdus: fotoaparatas ir fotografavimasis yra viena mėgstamiausių šiuolaikinių temų kine. Jo kritikams Tiananmenio aikštės lankytojų noras įgyti fotografinį suvenyrą

> yra gilių jų revoliucinių jausmų išraiška. Bet turėdamas piktų ketinimų Antonioni, užuot parodęs šią tikrovę, filmavo tik žmonių drabužius, judesius ir išraiškas: kažkieno išdraikytus plaukus; besistebeilijančius žmones, apakintus saulės; vieną akimirką – jų rankoves, kitą – jų kelnes...

Kinai priešinasi fotografiniam tikrovės išskaidymui. Stambūs planai nenaudojami. Net senovinių eksponatų ar meno kūrinių atvirukuose, pardavinėjamuose muziejuose, nevaizduojama daikto dalis; jis visuomet fotografuojamas frontaliai, centre, lygiai apšviestas ir visas.

Kinai mums atrodo naivūs, nes nesuvokia suskilusių, apsilaupiusių durų grožio, netvarkos vaizdingumo, neįprasto kampo ir reikšmingos detalės jėgos, atsuktos nugaros poezijos. Mums priimtina moderni pagražinimo samprata – grožis nėra įgimtas nė vienam daiktui; jį galima rasti pažvelgus į jį nauju rakursu, – taip pat platesnė prasmės samprata, kurią iliustruoja ir nepaprastai sustiprina daugybė fotografijos panaudojimo galimybių. Kuo daugiau kokio nors objekto variacijų, tuo turtingesnės jo prasmės: taigi vakarietiškos fotografijos šiandien yra iškalbingesnės nei kiniškos. Ką ir kalbėti apie tai, kad *Čung Kuo* iš tikrųjų yra ideologinė prekė (ir kinai nėra neteisūs manydami, kad šiame filme į juos žiūrima iš aukšto), Antonioni Kinijos atvaizdai paprasčiausiai reiškia *daugiau* nei bet kurie kinų už-

fiksuoti Kinijos atvaizdai. Kinai nenori, kad fotografijos daug reikštų arba būtų labai įdomios. Jie nenori matyti pasaulio neįprastu kampu, nenori atrasti naujų objektų. Fotografijos turi parodyti tai, kas jau buvo aprašyta. Mums fotografija yra dviašmenis klišių (prancūziškas žodis, kuris reiškia ir banalų posakį, ir fotografijos negatyvą) gamybos įrankis. Kinų valdžiai yra tik klišės, kurių ji nelaiko klišėmis, bet „teisingu“ požiūriu.

Šiandieninėje Kinijoje pripažįstamos tik dvi tikrovės. Mes regime tikrovę kaip beviltiškai ir įdomiai įvairią. Kinijoje diskusijos objektas yra tas, kurio atžvilgiu yra „dvi linijos“ – teisinga ir klaidinga. Mūsų visuomenė siūlo visą fragmentuotų pasirinkimų ir supratimų spektrą. Ten viskas konstruojama atsižvelgiant į vieną, idealų stebėtoją; kiekviena fotografija prisideda prie Didžiojo monologo. Mums egzistuoja išblaškyti, vienas kitą pakeičiantys „požiūrio taškai“; fotografija yra polilogas. Dabartinė Kinijos ideologija apibrėžia tikrovę kaip istorinį procesą, kuriame pasikartoja dualistinės struktūros, turinčios visiškai aiškias, morališkai žymėtas prasmes; praeitis daugiausiai vertinama kaip bloga. Mums egzistuoja istoriniai procesai, turintys nepaprastai sudėtingas ir kartais prieštaringas prasmes; taip pat egzistuoja menas, pavyzdžiui, fotografija, kuris nemažai savo vertės gauna iš mūsiško laiko kaip istorijos supratimo. (Štai kodėl laiko bėgsmas padidina estetinę fotografijų vertę, o laiko randai daiktuose neatgraso fotografų, bet juos vilioja.) Mūsų troškimą sužinoti kuo daugiau mes pateisiname istorijos idėja. Kinams leidžiama naudotis istorija tik didaktiniams tikslams: jų susidomėjimas istorija yra siauras, moralistinis, iškreipiantis, nesmalsus. Todėl mūsiškai suprantamai fotografijai jų visuomenėje vietos nėra.

Kinijoje fotografijai keliami apribojimai vien tik atspindi jų stipraus, nuolatinio konflikto ideologijos suvienytos visuomenės prigimtį. Mūsų beribis fotografinių atvaizdų

naudojimas ne tik atspindi, bet ir formuoja mūsų visuomenę, kuriai vienybę teikia konflikto neigimas. Net ir pasaulį – kapitalistinį dvidešimtojo amžiaus „vieną pasaulį“ – mes įsivaizduojame kaip fotografinę santrauką. Pasaulis yra „vienas“ ne todėl, kad jis yra vieningas, bet todėl, kad kelionė po skirtingiausius jo klodus nerodo egzistuojant konflikto, o tik – nuostabią įvairovę. Šią suklastotą pasaulio vienybę veikia jos turinio virtimas atvaizdu. Atvaizdai visuomet yra suderinami – net tuomet, kai jų vaizduojamos tikrovės yra nesuderinamos.

Fotografija ne tik reprodukuoja realybę, ji ją perdirba (kertinė šiuolaikinės visuomenės procedūra). Fotografiniais atvaizdais paversti daiktai ir įvykiai panaudojami kitur, jiems suteikiamos naujos prasmės, kurios peržengia grožio ir bjaurumo, tiesos ir netiesos, naudos ir nenaudingumo, gero ir blogo skonio skirtybes. Fotografija yra viena iš pagrindinių priemonių produkuoti visus šiuos skirtumus panaikinančią, daiktams ir situacijoms priskiriamą kokybę – „įdomumą“. Daiktą įdomų padaro tai, kad jis gali būti traktuojamas kaip panašus, arba analogiškas kitam daiktui. Egzistuoja įvairių būdų, netgi menas žiūrėti į daiktus taip, kad jie taptų įdomūs; šio meno aprūpinimo klausimas išsprendžiamas nuolat perdirbant praeities artefaktus bei skonius. Perdirbtos klišės tampa meta-klišėmis. Fotografinis perdirbimas klišėmis paverčia unikalius objektus, o iš klišių padaro originalius ir gyvus artefaktus. Realių daiktų atvaizdai persikloja su atvaizdų atvaizdais. Kinai apriboja fotografijos naudojimą taip, kad atvaizdų sluoksniai ar lygmenys neegzistuoja, ir visi atvaizdai sustiprina ir kartoja vienas kitą.* Mes paverčiame fotografiją priemone, kuria galima pasakyti viską, kurią galima pa-

* Kinų susirūpinimas kartojamąja atvaizdų (ir žodžių) funkcija įkvepia papildomų atvaizdų platinimą – fotografijų, vaizduojančių scenas, kurių niekaip negalėjo stebėti joks fotografas; nuolatinis tokių fotografijų naudojimas rodo, koks menkas yra

naudoti bet kokiam tikslui. Atvaizdai sujungia tai, kas tikrovėje yra atskira. Fotografijos pavidalu atominės bombos sprogimas gali būti panaudotas seifui reklamuoti.

Skirtumas tarp fotografo – individualaus stebėtojo ir fotografo – objektyvaus fiksuotojo mums atrodo fundamentalus; dažnai klaidingai manoma, kad šis skirtumas yra meninės ir dokumentinės fotografijos riboženklis. Tačiau šios abi fotografijos atmainos yra logiška tąsa to, kas yra fotografija, – tai yra visų daiktų iš visų įmanomų kampų fiksavimas. Nadaras, padaręs autoritetingiausius savo laiko įžymybių portretus, buvo ir pirmasis fotografas, fotografavęs iš oro; 1855-aisiais oro balione virš Paryžiaus atlikęs „dagerišką operaciją“, jis iš karto suprato, kokią naudą fotografija duos kariaujantiems.

Prielaidą, kad fotoaparatui visas pasaulis yra materialus, grindžia dvi nuomonės. Pirmoji teigia, kad gražus ar bent jau įdomus yra kiekvienas daiktas, jei tik žiūrėsi pakankamai akylai. (Šis tikrovės estetizavimas, pagal kurį fotoaparatui prieinami visi gyvi ar negyvi objektai, taip pat leidžia kiekvieną net ir praktiškiausio pobūdžio fotografiją kooptuoti kaip meną.) Kita pozicija traktuoja viską kaip dabar arba ateityje kam nors – apskaičiavimui, sprendimui ar numatymui – praversiantį objektą. Remiantis pirmąja pozi-

---

gyventojų supratimas apie fotografinius atvaizdus ir fotografavimą. Knygoje *Kiniški šešėliai* (*Chinese Shadows*) Simonas Leysas kaip pavyzdį pateikia „Lenktyniavimo su Lei Fengu judėjimą“, masinę kampaniją septintojo dešimtmečio viduryje, siekusią įdiegti maoistinio pilietiškumo idealus, kuriuos įkūnijo Nežinomo piliečio, per banalų nelaimingą atsitikimą žuvusio dvidešimtmečio naujoko, vardu Lei Fengas, garbinimas. Lei Fengo parodose, surengtose didžiuosiuose miestuose, buvo eksponuojami „tokie fotografiniai dokumentai: ‚Lei Fengas, padedantis senai moteriai pereiti gatvę', ‚Lei Fengas, slapta [sic] skalbiantis armijos draugo drabužius', ‚Lei Fengas, atiduodantis savo priešpiečius draugui, kuris pamiršo savuosius', ir taip toliau“, ir niekas, atrodo, neuždavė sau klausimo, kodėl „vos tik kuklaus, ligi tol nežinoto kareivio gyvenime kas nors atsitikdavo, šalia tarytum apvaizdos palieptas atsirasdavo fotografas“. Kinijoje atvaizdo tikrumą lemia tai, ar žmonėms verta jį pamatyti.

cija, nėra nieko, ko nevertėtų *pamatyti*; remiantis antrąja, nėra nieko, ko nevertėtų *užfiksuoti*. Fotoaparatai diegia estetinį požiūrį į tikrovę, požiūrį į realybę kaip į mašinų žaisliuką, požiūrį, kuris kiekvienam suteikia galimybę daryti nešališkus sprendimus apie objekto svarbą, įdomumą, grožį. („Iš *to* išeitų gera nuotrauka.“) Fotoaparatai įdiegia instrumentinį požiūrį į tikrovę, pateikdami informaciją, kuri leidžia mums tiksliau ir greičiau reaguoti į tai, kas vyksta. Žinoma, toji reakcija gali būti ir represyvi, ir geranoriška: karinės žvalgybos nuotraukos padeda sunaikinti gyvybes, rentgeno nuotraukos – jas išsaugoti.

Nors atrodo, kad šios dvi pozicijos, estetinė ir instrumentinė, sukuria vienas kitam prieštaraujančius ir net nesuderinamus žmonių bei situacijų pojūčius, apskritai imant, tai yra būdingas prieštaravimas, kurį pripažinti ir su kuriuo gyventi turi viešąją ir privačią sferas skiriančios visuomenės nariai. Ir bene vienintelis fenomenas, taip efektyviai ruošiantis mus gyventi su šiuo prieštaravimu, yra fotografavimas, kuris šitaip puikiai tarnauja abiem pozicijoms. Viena vertus, aparatai paverčia regėjimą valdžios – valstybės, pramonės, mokslo – tarnu. Kita vertus, aparatai vizualiai artikuliuoja tą mitinę plotmę, žinomą privataus gyvenimo vardu. Kinijoje, kur nėra laisvos nuo politikos ir moralizavimo erdvės – estetinės jausenos raiškos erdvės, galima fotografuoti tik kai kuriuos daiktus ir tik tam tikrais būdais. Mums, vis labiau tolstantiems nuo politikos, atsiranda vis daugiau erdvės, kurią galima užpildyti fotoaparatų įgalinamomis jausenos pratybomis. Vienas iš naujesnės kameros technologijos (video-, realaus laiko filmai) padarinių buvo tas, kad privačios kameros vis dažniau naudojamos narcizisškiems tikslams – tai yra sekti save. Tačiau nūnai populiarus atvaizdų grįžtamojo ryšio taikymas miegamajame, terapijos seanse ir savaitgalio konferencijoje yra kur kas mažiau reikšmingas už video kaip viešų vietų priežiūros instrumento

potencialą. Galima spėti, kad ateityje kinai fotografiją naudos taip kaip ir mes, išskyrus šį jos pritaikymą. Dėl polinkio traktuoti charakterį kaip tolygų elgesiui mums labiau priimtina tai, kad daugelyje viešųjų vietų įrengiamos mechaninės išorinio sekimo priemonės – kameros. Kur kas represyvesni kiniški tvarkos standartai reikalauja ne tik stebėti elgesį, bet ir keisti mąstyseną; tenai sekimas yra neregėtu mastu internalizuotas, o tai rodo, kad jų visuomenėje kamera kaip priežiūros priemonė neturi didelės ateities.

Kinija yra diktatūros, kurios kertinė idėja yra „gėris", kur visos išraiškos formos, įskaitant atvaizdus, yra negailestingiausiai apribotos, pavyzdys. Ateityje gali atsirasti ir kita diktatūros rūšis, kurios kertinė idėja būtų „įdomumas" ir kurioje tarptų visų rūšių, stereotipiniai ir ekscentriški, atvaizdai. Apie kažką panašaus užsimena Nabokovo *Kvietimas į nukirsdinimą*. Čia vaizduojamoje totalitarinėje valstybėje yra tik vienas visa apimantis menas – fotografija; ir draugiškas fotografas, slampinėjantis apie herojaus mirtininko kamerą, romano pabaigoje pasirodo esąs budelis. Būdo sustabdyti fotografinių atvaizdų daugėjimą, atrodo, nėra (išskyrus masišką istorinę amneziją kaip Kinijoje). Vienintelis klausimas – ar aparatų sukurto atvaizdų pasaulio funkcija gali būti kitokia nei dabar. Dabartinė funkcija yra pakankamai aiški, jei turėsime omenyje kontekstus, kuriuose matomi fotografiniai atvaizdai, jei prisiminsime, kokią priklausomybę jie sukuria, kokius prieštaravimus jie apmaldo – tai yra kokias institucijas palaiko, kieno interesams tarnauja.

Kapitalistinei visuomenei reikia atvaizdais paremtos kultūros. Jai būtina tiekti milžiniškus pramogų kiekius, kad būtų stimuliuojamas pirkimas ir nuskausminamos klasinės, rasinės bei lytinės skriaudos. Jai būtina surinkti neribotą kiekį informacijos, kad būtų galima geriau eksploatuoti gamtos išteklius, padidinti produktyvumą, palaikyti tvarką,

kariauti, duoti darbo biurokratams. Šiems poreikiams idealiai tarnauja ir juos stiprina du neatskiriami fotoaparato gebėjimai – subjektyvizuoti realybę ir ją objektyvizuoti. Fotoaparatai apibrėžia realybę dviem išsivysčiusios industrinės visuomenės funkcionavimui esminiais būdais: kaip reginį (masėms) ir kaip sekimo objektą (valdovams). Be to, atvaizdų industrija jais aprūpina viešpataujančią ideologiją. Socialines permainas pakeičia atvaizdų kaita. Laisvė vartoti atvaizdus ir prekes prilyginama pačiai laisvei. Laisvo politinio pasirinkimo susiaurinimo iki laisvo ekonominio vartojimo sąlyga – neribojama atvaizdų gamyba ir jų vartojimas.

Galutinė troškimo viską fotografuoti priežastis glūdi pačioje vartojimo logikoje. Suvartoti (*consume*) – vadinasi, sudeginti, sunaudoti – vadinasi, ir norėti dar. Kai mes vartojame ir suvartojame atvaizdus, mums reikia dar daugiau atvaizdų. Bet atvaizdai nėra lobis, dėl kurio reikėtų apiplėšti pasaulį; jie yra būtent tai, kas po ranka, tai, kur krenta žvilgsnis. Fotoaparatas gali sukelti kažką panašaus į geidulį. Kaip ir visos įmanomos geidulio formos, jis negali būti patenkintas – pirmiausia todėl, kad fotografijos galimybės yra neribotos; antra, kad šis sumanymas galų gale pats save sunaikina. Fotografų pastangos sustiprinti nuskurdusį tikrovės pojūtį ją dar labiau nuskurdina. Slegiantis jausmas, kad viskas praeina, tapo dar stipresnis nuo tada, kai fotoaparatais galima „fiksuoti“ prabėgančią akimirką. Mes vartojame atvaizdus vis didesniu greičiu. Balzacas įtarė, kad aparatai sunaudoja kūno sluoksnius; dabar atvaizdai sunaudoja realybę. Fotoaparatai yra priešnuodis ir liga, tikrovės pasisavinimo ir jos pasendinimo būdas.

Fotografijos galios galų gale „nuplatonino“ mūsų tikrovės supratimą. Apmąstyti savo patyrimą remiantis atvaizdų ir daiktų, kopijų ir originalų skirtybe darosi vis neprotingiau. Neigiamam Platono požiūriui į atvaizdus tiko jų pri-

lyginimas šešėliams – išnykstančioms, minimaliai informatyvioms, nematerialioms, impotentiškoms juos metančių realių daiktų būties atplaišoms. Tačiau fotografinių atvaizdų galia kyla iš to, kad jie patys yra materiali tikrovė, įkandin reiškinio nusitęsiantis nepaprastai informatyvus šleifas, efektyvus būdas šimtu aštuoniasdešimt laipsnių kampu apgręžti situaciją – pačią tikrovę paversti šešėliu. Atvaizdai yra realesni, nei kas nors galėjo pamanyti. Ir kaip tik todėl, kad jų atsargos neišsenkančios, neišeikvojamos net vartotojišku švaistymu, būtina imtis jų apsaugos. Jei realusis pasaulis nori geriau sugyventi su atvaizdų pasauliu, reikia ne tik daiktų, bet ir atvaizdų ekologijos.

Trumpa citatų antologija

(pagerbiant W.B.)

Aš troškau sulaikyti visą grožį, kuris pasirodė prieš mane, ir ilgainiui šis troškimas buvo patenkintas.

Julia Margaret Cameron

Aš trokštu turėti tokį kiekvienos man brangios būtybės paminklą. Tokiais atvejais brangintinas ne tik panašumas, bet ir egzistuojantis ryšys, ir artumo jausmas, [...] tas faktas, kad matome amžiams užfiksuotą *tikrą asmens šešėlį*! Manau, kad šie portretai iš tikrųjų yra šventi, ir aš visai nebijau teigti – prieš ką taip aistringai pasisako mano broliai, – kad verčiau turėčiau tokį mano mylėto žmogaus paminklą, o ne patį puikiausią dailininko darbą.

Elizabeth Barett
(iš laiško Mary Russell Mitford, 1843)

Tam, kas iš tikrųjų mato, jo fotografija yra jo gyvenimo liudijimas. Tu gali pamatyti ir būti sužavėtas kitų žmonių kelių, gali net pasiremti jais ieškodamas savojo kelio, bet galiausiai turi išsivaduoti iš jų. Tai turėjo galvoje Nietzsche sakydamas: „Aš ką tik perskaičiau Schopenhauerį, o dabar turiu jo atsikratyti." Jis žinojo, kokie klastingi gali būti kitų žmonių gyvenimai – ypač tie, kurie turi gilaus patyrimo galią, – jeigu tu leisi jiems įsiterpti tarp savęs ir savo vizijos.

Paul Strand

Prielaida, kad žmogaus išorė yra jo vidaus atvaizdas, o veidas išreiškia ir atskleidžia visą charakterį, yra pakankamai tikėtina ir todėl ji egzistuoja; ji atsirado iš fakto, kad žmonės visuomet trokšta pamatyti tą, kuris tapo įžymus. [...] Fotografija [...] tobuliausiai patenkina mūsų smalsumą.

Schopenhauer

Patirti daiktą kaip gražų neišvengiamai reiškia: patirti jį klaidingai.

Nietzsche

Nūnai už absurdiškai menką sumą mes galime susipažinti ne tik su kiekviena garsia pasaulio vieta, bet ir kone su kiekvienu garsiu Europos žmogumi. Fotografo landumas kartais tiesiog stulbina. Visi mes matėme Alpes ir atmintinai žinome Chamonixą ir Mer de Glace, nors dar niekad nepergyvenome Lamanšo siaubų. [...] Mes perėjome Alpes, nusileidome į Tenerifą, įžengėme į Japoniją, „padarėme" Niagarą ir Tūkstančio salų salyną, mėgavomės mūšiu su savo bendraamžiais (parduotuvių vitrinose), sėdėjome galingųjų pasitarimuose, susibičiuliavome su karaliais, imperatoriais ir karalienėmis, primadonomis, baleto numylėtiniais ir „gracingais aktoriais". Mes matėme vaiduoklius ir nesudrebėjome; stovėjome prieš karalius ir nenusiėmėme kepurių; trumpai tariant, pro trijų colių lęšį mes pažvelgėme į visas šio baisaus ir gražaus pasaulio iškilmes ir tuštybes.

D.P., *Once a Week* skiltininkas (Londonas),
1861, birželio 1

Apie Atget teisingai sakoma, kad [tuščias Paryžiaus gatves] jis fotografavo kaip nusikaltimo vietas. Nusikaltimo vietoje irgi nebūna žmonių; o fotografuojama ji dėl įkalčių. Atget nuotraukos tampa įrodymais istoriniame teismo procese. Šitai sudaro slaptą politinę jų reikšmę.

Walter Benjamin

Jei galėčiau papasakoti istoriją žodžiais, man nereikėtų visur tampytis fotoaparato.

Lewis Hine

Nuvykau į Marselį. Iš nedidelių dienpinigių galėjau pragyventi ir dirbau su malonumu. Buvau neseniai atradęs fotoaparatą „Leica". Jis tapo mano akies tąsa, jį aptikęs aš jau niekad su juo nebesiskyriau. Ištisas dienas vaikščiodavau gatvėmis, jausdamasis labai įsitempęs ir pasirengęs pulti, pasiryžęs „užspeisti" gyvenimą, išsaugoti gyvą gyvenimo eigą. Labiausiai aš troškau vienoje fotografijoje užfiksuoti visą kokios nors situacijos, kuri vyko mano akivaizdoje, esmę.

Henri Cartier-Bresson

Sunku pasakyti, kur baigiate Jūs ir kur pradeda fotoaparatas

Su „Minolta 35mm SLR“ beveik be pastangų galite sučiupti Jus supantį pasaulį. Arba išreikšti pasaulį savo viduje. Jį patogu laikyti rankose. Jūsų pirštai patys randa reikalingas vietas. Viskas funkcionuoja taip sklandžiai, kad aparatas tampa Jūsų dalimi. Reguliuojant Jums nereikia atitraukti akies nuo vaizdo ieškiklio. Tad galite susikaupęs kurti nuotrauką. [...] Su „Minolta“ Jūs galite ištirti savo vaizduotės ribas. Daugiau nei keturiasdešimt meistriškai sukonstruotų „Rokkor-X“ ir „Minolta/Celtic“ sistemų lęšių leidžia Jums įveikti atstumus ar užfiksuoti įspūdingą „žuvies akies“ panoramą...

MINOLTA

Kai Jūs esate fotoaparatas ir aparatas yra Jūs

Reklama (1976)

Aš fotografuoju tai, ko nenoriu tapyti, ir tapau tai, ko nenoriu fotografuoti.

Man Ray

Fotoaparatą meluoti galima tik priversti. Iš esmės tai sąžininga priemonė: tad kur kas tikėtiniau, kad fotografas prie gamtos artinsis norėdamas ištirti, trokšdamas susivienyti, o ne kupinas įžūlaus „menininkais“ apsiskelbusių tipų pasipūtimo. Ir dabartinis regėjimas, tas naujasis gyvenimas, yra pagrįstas sąžiningu požiūriu į visas – moralines ar menines – problemas. Netikri pastatų fasadai, netikros moralinės normos, visokie išsisukinėjimai ir pantomimos turi būti ir bus išmesti į šiukšlyną.

Edward Weston

Daugelyje savo darbų aš bandau įkvėpti visiems daiktams – net vadinamiesiems „negyviems“ objektams – žmogaus dvasios. Palengva supratau, kad ši kraštutinė animistinė projekcija kyla iš didelės mano baimės dėl spartėjančio žmogaus gyvenimo mechanizavimo ir iš to kylančių mėginimų pašalinti individualumą iš visų žmogaus veiklos sričių. Visas šis procesas – tai vienas iš ryškiausių mūsų karinės-industrinės visuomenės bruožų. [...] Kūrybingas fotografas išvaduoja

žmogišką objektų turinį ir jį supančiam nežmogiškam pasauliui suteikia žmogiškumo.

Clarence John Laughlin

Dabar gali fotografuoti viską.

Robert Frank

Man visuomet labiau patiko dirbti studijoje. Tai izoliuoja žmones nuo jų aplinkos. Tam tikra prasme [...] jie tampa savo pačių simboliais. Dažnai juntu, kad žmonės ateina pas mane tarsi pas gydytoją ar pranašautoją – norėdami sužinoti, kokie jie yra. Tad jie priklauso nuo manęs. Turiu juos sudominti. Kitaip nebūtų ko fotografuoti. Susikaupimas turi kilti iš manęs ir užvaldyti juos. Kartais jis būna toks stiprus, kad mes studijoje nebegirdime jokių garsų. Laikas sustoja. Akimirką būname nepaprastai artimi. Bet tai nepelnyta. Tai neturi praeities – ir ateities. Kai seansas baigtas, kai nuotrauka padaryta, nelieka nieko, išskyrus fotografiją, [...] fotografiją ir susierzinimą. Jie išeina [...] ir aš jų nebepažįstu. Nesu girdėjęs, ką jie apie tai pasakoja. Jei po savaitės juos kur nors sutikčiau, manau, jie manęs neatpažintų. Todėl, kad manęs ten nebuvo. Bent jau ta dalis manęs, kuri ten dalyvavo, [...] dabar yra fotografijoje. Todėl fotografijos man yra realesnės už žmones. Aš pažinau juos kaip tik per fotografijas. Galbūt toks yra fotografo profesijos pobūdis. Aš niekad tikrai nedalyvauju. Man nereikia nieko žinoti. Viskas yra tik atpažinimo klausimas.

Richard Avedon

Dagerotipas yra instrumentas, kuris ne vien vaizduoja gamtą... [jis] jai suteikia galią dauginti save pačią.

Louis Daguerre (iš skelbimo investuotojams pritraukti, 1838)

Žmogaus ar gamtos kūriniai niekados nėra buvę didingesni nei Anselo Adamso nuotraukose; fotografo atvaizdas gali sukrėsti žiūrovą stipriau nei natūralus objektas, kuris buvo nufotografuotas.

Adamso fotografijų knygos reklama (1974)

Ši „Polaroid SX-70“ fotografija yra Moderniojo meno muziejaus kolekcijos dalis

Šio darbo autorius yra Lucas Samaras, vienas žymiausių Amerikos menininkų. Ši fotografija priklauso vienai iš svarbiausių pasaulio kolekcijų. Ji buvo sukurta naudojant puikiausią pasaulyje fotografinę sistemą – „Polaroid SX-70 Land“ fotoaparatą. Šį aparatą yra įsigiję milijonai. Nepaprasta kokybė ir paslankumas, išlaikymas – nuo 10,4 colio ligi begalybės. [...] Samaraso kūrinys su SX-70. SX-70 – dar vienas meno kūrinys.

Reklama (1977)

Dauguma mano fotografijų yra švelnios, užjaučiančios, asmeniškos. Jos linkusios leisti žiūrovui žiūrėti pačiam. Jos nelinkusios pamokslauti. Jos nelinkusios apsimesti, kad yra menas.

Bruce Davidson

Naujos meno formos sukuriamos kanonizuojant periferines formas.

Viktor Šklovskij

[...] atsirado nauja pramonės šaka, kuri svariai prisideda įtvirtinant kvailumą ir naikinant dieviškumą, kurio galbūt dar buvo likę prancūziškame genijuje. Stabmeldiška minia skelbia savęs vertą ir savo prigimtį atitinkantį idealą – visa tai puikiausiai suprantama. O dėl tapybos ir skulptūros – dabartinis rafinuotos, pirmiausia prancūziškos, publikos credo yra: „Aš tikiu Gamtą, ir tik Gamtą (tam yra svarbių priežasčių). Aš tikiu, kad Menas yra tiksli Gamtos reprodukcija ir negali būti kitoks. [...] Taigi pramonės rūšis, kuri galėtų pateikti Gamtai identišką rezultatą, būtų meno absoliutas.“ Keršingas Dievas patenkino šiuos daugumos norus. Jo mesijas buvo Daguerre'as. Ir dabar publika sako sau: „Kadangi fotografija duoda mums visas tikslumo garantijas, kokių tik galėtume panorėti (jie tikrai tuo tiki, idiotai!), tad fotografija ir Menas yra tas pats.“ Nuo tos akimirkos mūsų degradávusi narciziška visuomenė puolė spoksoti į banalų savo atvaizdą ant metalo atliekos. [...] Koks nors demokratinis rašytojas čia turėjo įžiūrėti veiksmingą neapykantos istorijai ir tapybai skleidimo tarp žmonių metodą...

Baudelaire

Gyvenimas savaime nėra realybė. Tai mes suteikiame gyvybės akmenims ir rieduliams.

Frederick Sommer

Jaunas menininkas daugiau nei šimte skirtingų atspaudų užfiksavo kiekvieną Strasbūro ir Reimso katedrų akmenį. Jo dėka mes užsikorėme į visas varpines, [...] jis už mus pamatė tai, ko patys niekuomet nebūtumėme išvydę, [...] galima pagalvoti, kad šventieji viduramžių menininkai, įkurdinę savo statulas ir akmens raižinius aukštybėse, kur tik apie bokštus besisukantys paukščiai gali grožėtis jų detalėmis ir tobulumu, nuspėjo dagerotipo atsiradimą.

[...] Aukštas po aukšto, su nuostabiais saulės šviesos, šešėlių ir lietaus efektais buvo rekonstruota visa katedra. Savąjį paminklą pastatė ir p. Le Secqas.

H. de Lacretelle
(iš *La Lumière*, 1852, kovo 20)

Šiuolaikinių masių troškimas erdviškai ir žmogiškai „priartinti“ daiktus tapo beveik obsesija, kaip ir tendencija fotografiškai reprodukavimu įveikti kiekvienos realybės unikalumą arba efemerišką jos kokybę. Kiekvieną dieną vis labiau reiškiasi poreikis fotografiškai, stambiu planu reprodukuoti objektą...

Walter Benjamin

Ne atsitiktinumas, kad fotografas tampa fotografu ne daugiau, nei liūtų tramdytojas tampa liūtų tramdytoju.

Dorothea Lange

Jeigu būčiau paprasčiausia smalsuolė, būtų labai sunku pasakyti kam nors: „Noriu ateiti į jūsų namus, pasikalbėti su jumis ir išgirsti jūsų gyvenimo istoriją.“ Žmonės pasakys: „Tu išprotėjusi.“ Be to, jie pradės labai saugotis. Bet fotoaparatas yra lyg leidimas. Daugelis žmonių nori, kad į juos būtų atkreiptas dėmesys, ir toks dėmesys jiems atrodo priimtinas.

Diane Arbus

[...] Staiga šalia manęs ant žemės parkrito mažas berniukas. Tada supratau, kad policija šaudė nebe įspėjamuosius šūvius. Jie šaudė į minią. Parkrito dar keli vaikai.

[...] Pradėjau fotografuoti šalia manęs mirštantį mažą berniuką. Kraujas pliūptelėjo jam iš burnos, keletas vaikų, atsiklaupę prie jo, mėgino sustabdyti besiveržiantį kraują. Tada keli vaikai ėmė šaukti, kad jie mane užmuš... Prašiau jų palikti mane ramybėje. Pasakiau, jog aš reporteris ir esu čia tam, kad užfiksuočiau, kas atsitiko. Jauna mergina paleido man į galvą akmenį. Buvau pritrenktas, bet išsilaikiau ant kojų. Tada jie susiprato ir nuvedė mane į šalį. Visą laiką sraigtasparniai virš galvų suko ratus ir buvo girdėti šaudant. Tai buvo kaip sapnas. Sapnas, kurio niekad nepamiršiu.

Iš Alfo Khumalo, juodaodžio *Johannesburg Sunday Times* reporterio pasakojimo apie Sovete, Pietų Afrikoje, prasidėjusias riaušes, išspausdinto *The Observer* (Londonas), 1976, birželio 20

Fotografija yra vienintelė visose pasaulio šalyse suprantama „kalba“; burdama visas tautas bei kultūras, ji kuria žmogaus šeimą. Nepriklausoma nuo politinės įtakos – ten, kur žmonės laisvi, – ji teisingai atspindi gyvenimą ir įvykius, leidžia mums pajusti kitų žmonių viltis ir neviltį, nušviečia socialines bei politines sąlygas. Mes tapome žmonijos humaniškumo ir nežmoniškumo liudininkais...

Helmut Gernsheim, *Kūrybinė fotografija* (*Creative Photography*, 1962)

Fotografija yra vizualaus redagavimo sistema. Iš esmės tai reiškia – stovint tinkamoje vietoje tinkamu laiku įrėminti tinklainėje matomo vaizdo dalį. Kaip ir žaidžiant šachmatais arba rašant, fotografuojant reikia pasirinkti iš duotų galimybių, tik fotografijos atveju galimybių skaičius yra neribotas.

John Szarkowski

Kartais aš pastatydavau fotoaparatą kambario kampe, atsisėsdavau toliau nuo jo, rankoje laikydama nuotolinio valdymo pultą ir stebėdavau mūsų žmones, su kuriais kalbėdavosi p. Caldwellis. Praeidavo kokia valanda, kol jų veidai ar gestai parodydavo tai, ką mes stengėmės išreikšti, bet tą pačią akimirką, kai visa tai įvykdavo, jiems dar nė nespėjus susivokti, scena jau būdavo įkalinta juostelėje.

Margaret Bourke-White

Niujorko mero Williamo Gaynoro nuotrauka, padaryta pasikėsinimo į jį akimirką 1910 metais. Atostogaujantis meras buvo belipąs į laivą, plaukiantį Europon, bet tuo metu pasirodė Amerikos laikraščio fotografas. Jis paprašė mero papozuoti fotografijai; kai jis pakėlė fotoaparatą, iš minios buvo paleisti du šūviai. Kilus sąmyšiui, fotografas neprarado pusiausvyros ir kraujais apsitaškiusio mero, krintančio į padėjėjo glėbį, nuotrauka tapo fotografijos istorijos dalimi.

Užrašas iš *Click*: *Iliustruotos fotografijos istorijos*
(*„Click": A Pictorial History of the Photograph*, 1974)

Aš fotografavau mūsų klozetą, tą nepaprasto grožio emaliuotą blizgantį indą. [...] Jis turėjo visus sensualius „dieviškos žmogaus figūros" išlinkimus be jokių trūkumų. Graikų kultūra niekada nepasiekė didesnės tobulybės, o tas grakščiai į priekį pasidavusių kontūrų judesys man kažkaip priminė Samotrakės Nikę.

Edward Weston

Geras skonis šiais technologinės demokratijos laikais yra galų gale ne kas kita, kaip išankstinė nuomonė. Jei tai, ką menas daro, yra gero ar blogo skonio kūrimas, tuomet čia jam visiškai nepasisekė. Kai analizuojamas skonis, jį lygiai taip pat gerai išreiškia namuose turimas šaldytuvas, kilimas arba fotelis. Geri fotomenininkai dabar kaip tik siekia pakylėti meną virš skonio lygmens. Fotomene neturi būti jokios logikos. Loginis vakuumas turi egzistuoti, idant žiūrovas pritaikytų savąją logiką ir kūrinys iš tikrųjų atsirastų bežiūrint. Taip kūrinys tampa tiesioginiu žiūrovo sąmonės, logikos, moralės, etikos ir skonio atspindžiu. Kūrinys turi veikti kaip grįžtamasis žiūrovo dabartinio savęs įsivaizdavimo mechanizmas.

Les Levine, „Fotomenas" („Camera Art"),
Studio International, 1975, liepa/rugpjūtis

Moterys ir vyrai – tai beviltiška tema, nes nėra jokių atsakymų. Mes galime rasti tik sprendimo užuominas ir fragmentus. Ir šitą mažą rinkinį sudaro tik patys primityviausi eskizai. Galbūt dabar mes sėjame sąžiningesnių santykių tarp vyrų ir moterų grūdą.

Duane Michals

– Kodėl žmonės saugo nuotraukas?

– Kodėl? Dievai žino! Kodėl žmonės laiko daiktus, skudurus, atliekas, visokias dalis? Saugo, ir tiek – daugiau nieko nepridursi.

– Iš dalies sutinku su jumis. Kai kurie žmonės daiktus saugo. Kiti išmeta viską tuojau pat, kai jiems tai tampa nereikalinga. Taip, tai priklauso nuo temperamento. Bet dabar kalbu apie fotografijas. Kodėl žmonės saugo *fotografijas*?

– Kaip sakiau, todėl, kad jie neišmeta daiktų. Arba todėl, kad jos jiems primena.

Puaro užkibo ant šių žodžių.

– Būtent. Jos jiems primena. Dabar vėl paklauskime – kodėl? Kodėl moteris saugo savo jaunystės nuotrauką? Manau, kad pirmoji priežastis yra tuštybė. Ji buvo graži mergina ir saugo savo fotografiją, kad primintų sau, kokia buvo graži. Fotografija padrąsina ją tuomet, kai veidrodis praneša nemalonius dalykus. Tada ji galbūt sako draugei: „Tai aš, kai man buvo aštuoniolika...“, ir atsidūsta. Jūs sutinkate?

– Taip – taip, turiu pasakyti, kad tai tiesa.

– Tada tai yra priežastis Nr.1 – tuštybė. Dabar priežastis Nr.2 – jausmas.

– Ar tai ne tas pat?

– Ne, ne, ne visai. Todėl, kad tai skatina jus išsaugoti ne tik jūsų, bet ir kito žmogaus fotografiją... Ištekėjusios jūsų dukters nuotrauką – kai ji dar buvo vaikas, sėdinti ant kilimėlio prie židinio, apsisupusi tiuliu... Kartais tai labai nemalonu pačiam nufotografuotajam, bet motinos mėgsta tokias nuotraukas. O sūnūs ir dukterys dažnai saugo savo motinų portretus, ypač jei, tarkim, motina mirė jauna. „Taip mano motina atrodė, kai buvo mergaitė.“

– Pradedu suprasti, kur link jūs sukate, Puaro.

– Ir galimas daiktas, kad yra ir *trečioji* priežastis. Ne tuštybė, ne jausmas, ne meilė – gal *neapykanta*? Ką jūs į tai pasakytumėte?

– Neapykanta?

– Taip. Kad nepranyktų noras atkeršyti. Tasai, kuris jums pakenkė – juk jūs saugotumėte jo fotografiją prisiminimui, ar ne?

Iš Agathos Christie romano *Ponia Makginti negyva*
(*Mrs. McGinty's Dead*, 1951)

Tą dieną paryčiais tam reikalui paskirta komisija rado Antonijaus Konseljero kūną. Jis gulėjo vienoje iš lūšnelių netoli prieplaukos. Kai

buvo nukastas plonas žemės sluoksnis, pasirodė kūnas, susuktas į apgailėtinas įkapes – purviną paklodę, ant kurios pamaldžios rankos buvo pabėrusios keletą sudžiūvusių gėlių. Ten, ant raudono plaušinio, gulėjo „garsaus ir barbariško agitatoriaus" palaikai. [...] Jie atsargiai ekshumavo tą brangią relikviją – vienintelį prizą, vienintelį karo grobį, gautą iš šio konflikto! – itin sergėdamiesi, kad kūnas nesuirtų. [...] Vėliau lavonas buvo nufotografuotas ir surašytas atitinkamos formos liudijimas, patvirtinantis jo tapatybę; visa tauta turi būti įsitikinusi, kad pagaliau atsikratė šio baisaus priešo.

Iš Euclideso da Cunhos *Sukilimo provincijoje* (1902)

Žmonės vis dar žudo vienas kitą, jie dar nesuprato, kaip gyvena, kodėl gyvena; politikai nepastebi, kad žemė yra vientisa, nors jau išrasta televizija (*Telehor*), „Tolimasis matymas" – rytoj mes galėsime pažvelgti į žmonijos širdį, būdami visur, vis dėlto būti vieni; milijoniniais tiražais spausdinamos iliustruotos knygos, laikraščiai, žurnalai. Realybės nedviprasmiškumas, kasdienių situacijų tiesa prieinama visoms klasėms. ***Optikos higiena*, vizualumo sveikata pamažu skverbiasi į mus.**

László Moholy-Nagy (1925)

Kai aš pasistūmėjau į priekį su savo projektu, pasidarė aišku, kad iš tikrųjų nėra svarbu, kurią vietą pasirinkdavau fotografuoti. Tam tikra vieta tiesiog buvo pretekstas sukurti darbą. [...] Tu gali matyti tik tai, ką esi pasiruošęs matyti – kas atspindi tavąsias tam tikro laikotarpio mintis.

George Tice

Aš fotografuoju, kad sužinočiau, kaip kas nors atrodys nufotografuota.

Garry Winogrand

Guggenheim kelionės buvo lyg painus lobių ieškojimas, kur netikri ženklai eina pramaišiui su tikrais. Mus visuomet nukreipdavo draugai, nurodydami savo mėgstamiausius vaizdus, peizažus arba formacijas. Kartais šie patarimai suteikdavo mums tikrų vestoniškų laimikių; kartais rekomenduotas objektas pasirodydavo esąs niekam tikęs... ir mes sukardavome ilgiausią kelią be jokio atlygio. Tuo laiku aš jau

nebegalėdavau gėrėtis Edwardo fotoaparato nesišaukiančiu peizažu, tad jis ne itin rizikuodavo, atsilošdamas sėdynėje ir sakydamas: „Aš nemiegu – tik ilsinu akis“; jis žinojo, kad mano akys pasirengusios, ir kai tik pasirodys koks nors „vestoniškiau“ atrodantis kraštovaizdis, aš sustabdysiu mašiną ir jį pažadinsiu.

Charis Weston, cituojama Ben Maddow,
Edwardas Westonas: penkiasdešimt metų
(*Edward Weston: Fifty Years*, 1973)

„Polaroid SX-70“. Jūs negalėsite sustoti. Staiga Jūs matysite nuotraukas visur, kur tik pažvelgsite. [...]

Jūs paspaudžiate raudoną elektrinį mygtuką. Frrr – fušš... ir štai ji pasirodo. Jūs stebite, kaip nuotrauka atsiranda, tampa ryškesnė, detalesnė, ir po kelių minučių jūs turite tikrą kaip pats gyvenimas atspaudą. Netrukus jūs pleškinate greitai kaip iš automato – kas 1,5 sekundės! – ieškodami naujų kampų arba norėdami greitai pasidaryti daugiau kopijų. Be jokių pastangų slenkantis per gyvenimą SX–70 taps Jūsų paties dalimi. [...]

Reklama (1975)

[...] fotografiją, atvaizdą ant mūsų sienos, mes *laikome* pačiu ten vaizduojamu objektu (žmogumi, kraštovaizdžiu ir taip toliau).

Šitaip buvo ne visados. Lengvai galime įsivaizduoti žmones, kurie neturėtų tokio santykio su tokiais paveikslais. Kurie, pavyzdžiui, bjaurėtųsi fotografijomis, nes bespalvis veidas ar netgi sumažintos veido proporcijos jiems atrodytų nežmoniškai.

Wittgenstein

Šioje fotografijoje matome...

ašies atsparumo testą?
besidauginantį virusą?
neįsimintiną laboratorijos įrangą?
nusikaltimo vietą?
žaliojo vėžlio akį?
padalinio apyvartos diagramą?

išsigimusias chromosomas?
Gray'aus „Anatomijos" 173-iąjį puslapį?
elektrokardiogramą?
pusės tonos pabūklo linijinę konversiją?
trimilijonąjį 8 centų Eisenhowerio ženklą?
mikroskopinį ketvirtojo stuburo slankstelio įtrūkimą?
tos nepakeičiamos 35 mm skaidrės kopiją?
13 kartų padidintą naują jūsų diodą?
vanadžio ir plieno junginio metalografiją?
sumažintą šriftą plėvėms?
padidintą limfmazgį?
elektroforezės rezultatus?
blogiausią pasaulyje sukandimą?
geriausiai pasaulyje pataisytą sukandimą?

Kaip galite matyti iš sąrašo, [...] dalykų, kuriuos žmonės nori fotografuoti, skaičius yra begalinis. Laimė, kaip galite matyti iš fotoaparatų „Polaroid Land" sąrašo žemiau, fotografijų rūšių, kurias jūs galite padaryti, skaičius taip pat begalinis. O kadangi jūs gaunate jas tą pačią akimirką, galite tuojau pat perfotografuoti, jei ko nors trūksta. [...]

Reklama (1976)

Objektas, kuris kalba apie daiktų praradimą, destrukciją, pranykimą. Nekalba apie save. Kalba apie kitus. Ar jis apims juos?

Jasper Johns

Belfastas, Šiaurės Airija. Belfasto gyventojai šimtais perka atvirukus, vaizduojančius miesto kančias. Pačiame populiariausiame matyti berniukas, sviedžiantis akmenį į šarvuotą Britų armijos mašiną. [...] Kituose atvirukuose – sudeginti namai, ginkluoti kareiviai miesto gatvėse ir vaikai, žaidžiantys tarp rūkstančių griuvėsių. Atvirukai trijose Gardenerio parduotuvėse kainuoja maždaug po 25 centus.

„Netgi tokia kaina žmonės perka juos po penkis ar šešis iškart", – sakė Rose Lehane, vienos parduotuvės vadybininkė. Ponia Lehane teigė, kad per keturias dienas parduota apie 1000 atvirukų.

Ji sakė, jog Belfastą aplanko nedaug turistų ir todėl dauguma pirkėjų yra vietiniai, daugiausia jauni žmonės, kurie perka juos kaip „suvenyrus".

Belfasto gyventojas Neilas Shawcrossas nupirko du atvirukų rinkinius ir paaiškino: „Manau, kad tai įdomūs šių laikų prisiminimai; aš noriu, kad mano abu vaikai pamatytų juos, kai užaugs.“

„Atvirukai gerai paveiks žmones, – sakė Alanas Gardeneris, parduotuvių tinklo direktorius. – Per daug žmonių Belfaste bando susidoroti su situacija užsimerkdami ir apsimesdami, kad visa tai neegzistuoja. Galbūt šie atvirukai sujaudins juos ir privers atsimerkti.“

„Per neramumus praradome daug pinigų, mūsų parduotuvės buvo subombarduotos ir sudegintos, – pridūrė ponas Gardeneris. – Būtų puiku, jei galėtume iš tų pačių neramumų atgauti šiek tiek pinigų.“

Iš *The New York Times*, 1974, spalio 29
(„Belfasto konflikto atvirukai tame mieste – bestseleriai“)

Fotografija leidžia turėti reikalų su daiktais, kuriuos visi žino, bet į kuriuos niekas nekreipia dėmesio. Savo fotografijomis aš siekiu pavaizduoti tai, ko nematyti.

Emmet Gowin

Fotoaparatas yra patogus būdas susitikti su ta kita realybe.

Jerry N. Uelsmann

Osvencimas, Lenkija. Beveik 30 metų po to, kai buvo uždaryta Aušvico koncentracijos stovykla, šioje vietoje plytintis siaubas atrodo prislopintas suvenyrų kioskų, „Pepsi-Colos“ ženklų ir turistinių pramogų atmosferos.

Nepaisydami šalto rudens lietaus, kiekvieną dieną Aušvice apsilanko tūkstančiai lenkų ir keletas užsieniečių. Dauguma jų madingai apsirengę ir akivaizdžiai per jauni, kad prisimintų Antrąjį pasaulinį karą.

Jie žingsniuoja per buvusius kalėjimo barakus, dujų kameras ir krematoriumus, susidomėję stebi tokius šiurpius eksponatus kaip didžiulė vitrina, užversta žmonių plaukais, kuriuos SS perdirbdavo į audinius. [...] Suvenyrų kioskuose lankytojai gali nusipirkti į atlapą segamų Aušvico ženkliukų su lenkiškais ir vokiškais užrašais, atvirukų, vaizduojančių dujų kameras ir krematoriumus, ar netgi suve-

nyrinių Aušvico tušinukų, kuriuos, iškėlus prieš šviesą, matyti panašūs vaizdai.

Iš *The New York Times*, 1974, lapkričio 3
(„Aušvice – disonuojanti turistinė atmosfera“)

Žiniasklaida tapo senojo pasaulio pakaitalu. Netgi jei norėtume sugrąžinti senąjį pasaulį, tai galime padaryti tik intensyviai tirdami, kaip žiniasklaidai pavyko jį praryti.

Marshall McLuhan

[...] Daugelis lankytojų buvo iš kaimo, ir kai kurie, nežinodami miesto papročių, ištiesė laikraščius ant asfalto kitoje pilies griovio pusėje, išsivyniojo namuose paruoštą maistą bei lazdeles ir sėdėjo ten valgydami ir plepėdami, o juos lenkė minios žmonių. Paveikti rugpjūčio, viešpataujančio pilies soduose, japonai dar kartą pademonstravo karštligišką fotografavimo pomėgį. Iš nuolatinio užraktų spragsėjimo buvo galima spręsti, kad iš visų pusių nufotografuoti ne tik visi čia buvę žmonės, bet ir kiekvienas lapas ir žolės stiebelis.

Iš *The New York Times*, 1977, gegužės 3
(„Išeidama septynių dienų atostogų, Japonija džiaugiasi trimis ‚auksinės savaitės‘ šventėmis“)

Aš nuolat viską fotografuoju mintyse praktikos dėlei.

Minor White

Išsaugomi visų daiktų dagerotipai... visų egzistavusių būtybių atspaudai pasklinda po visas begalinės erdvės zonas.

Ernest Renan

Šie žmonės gyvena atspauduose lygiai taip pat intensyviai, kaip prieš šešiasdešimt metų, kai ant senų sausų plokštelių buvo užfiksuoti jų atvaizdai.

[...] Aš einu jų alėjomis, stoviniuoju jų kambariuose, pašiūrėse ir dirbtuvėse, žiūriu į jų langus ir pro juos. Savo ruožtu jie, man regis, jaučia mano buvimą.

Ansel Adams, iš pratarmės knygai *Jacobas A. Riisas: Fotografas ir pilietis* (*Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*, 1974)

Taigi fotoaparatas yra pats patikimiausias objektyvaus regėjimo pradžiamokslis. Prieš susidarydamas kokią nors subjektyvią nuomonę, kiekvienas bus priverstas matyti tai, kas yra optiškai teisinga, kas savaime aišku, kas objektyvu. Tai panaikins vaizdinių ir vaizduotės asociacijų tinklą, kurį mūsų regėjiman įspaudė didieji individualūs tapytojai ir kuris šimtmečiais išliko nepakitęs.

Per šimtą fotografijos ir dvidešimt kino metų šiuo aspektu mes nepaprastai praturtėjome. **Galime sakyti, kad pasaulį matome visiškai kitomis akimis.** Nepaisant to, šiandien rezultatas yra tik vizualinė enciklopedija, ir nekas daugiau. To nepakanka. Mes norime **gaminti** laikydamiesi sistemos, nes gyvenimui svarbu, kad būtų sukurti *nauji ryšiai.*

László Moholy-Nagy (1925)

Kiekvienas, kuris žino, kaip žemesnėse klasėse vertinama šeimyninė meilė, kuris matė virš darbininko židinio prilipdytą portretų eilutę, [...] tasai galbūt pritars man, kad priešindamasi toms socialinėms ir industrinėms tendencijoms, kurios kiekvieną dieną sekina sveikesnius šeimyninius jausmus, šešis pensus kainuojanti fotografija daro daugiau gero vargšams nei visi pasaulio filantropai.

Macmillan's Magazine (Londonas), 1871, rugsėjis

Kas, jo nuomone, pirktų momentinę kino kamerą? Dr. Landas pasakė, kad jis tikisi, jog tai galėtų būti namų šeimininkė. „Jai reikėtų tik nutaikyti kamerą, paspausti mygtuką ir po poros minučių vėl išgyventi mielas savo vaiko akimirkas arba gimtadienio pobūvį. Be to, daugelis žmonių teikia pirmenybę ne technikai, o vaizdams. Golfo ir teniso mėgėjai nufilmavę iškart galės atsukti juostelę ir įvertinti savo judesius; galimybė lengvai valdoma įranga tuoj pat pasižiūrėti, ką nufilmavai, praverstų pramonėje, mokyklose ir kitose sferose. [...] Polavizijos ribos – tai jūsų vaizduotės ribos. Šios ir būsimų Polavizijos kamerų pritaikymo sfera – begalinė."

Iš *The New York Times*, 1977, gegužės 8
(„Naujų momentinių ‚Polaroido' filmų pristatymas")

Dauguma šiuolaikinių gyvenimo kopijuotojų, įskaitant netgi fotoaparatą, iš tikrųjų jo išsižada. Mes praryjame blogį ir užspringstame gėriu.

Wallace Stevens

Karas nuvedė mane, kareivį, į patį mechaninės atmosferos epicentrą. Čia aš atradau fragmento grožį. Mašinos detalėje, paprastame objekte aš pajutau naują realybę. Bandžiau rasti plastinę šių modernaus mūsų gyvenimo fragmentų vertę. Aš vėl suradau juos ekrane, stambiu planu nufilmuotuose objektuose, kurie žavėjo ir veikė mane.

Ferdinand Léger (1923)

575.20 **fotografijos porūšiai**

aerofotografija
astrofotografija
chromofotografija
chronofotografija
cistofotografija
heliofotografija
fonofotografija
fotogrametrija
fotomikrografija
fotospektroheliografija
fototopografija
fototipografija
fototipija
infraraudonoji fotografija
kinematografija
kinefotomikrografija
makrofotografija
mikrofotografija
miniatiūrinė fotografija
pirofotografija
radiografija
radiofotografija
rentgeno spindulių fotografija
skulptografija
skiagrafija
spektroheliografija
spektrofotografija
spontaniška fotografija

stroboskopinė fotografija
telefotografija
uranofotografija

Iš *Roget tarptautinio sisteminio žodyno* (*Roget International Thesaurus*) trečiojo leidimo

Žodžių svoris. Fotografijų šokas.

Paris-Match, reklama

1857, birželio 4. Šiandien „Hotel Drouot“ mačiau pirmąjį fotografijų pardavimą. Viskas šiame amžiuje nusidažo juodai, ir fotografija yra tarsi juodas daiktų apdaras.

1861, lapkričio 15. Kartais galvoju, kad ateis diena, kai visos šiuolaikinės tautos garbins kažką panašaus į amerikietišką dievą; dievą, kuris kada nors gyveno žmogaus pavidalu ir apie kurį bus daug rašoma populiariojoje spaudoje: šio dievo atvaizdai bus iškabinti bažnyčiose, bet ne taip, kaip jį įsivaizduotų atskiri dailininkai, ne neryškiai atsispaudusį ant Veronikos skarelės, bet amžiams užfiksuotą fotografijoje. Taip, aš įžiūriu nufotografuotą dievą, nešiojantį akinius.

Iš Edmond'o ir Jules'io Goncourt'ų *Dienoraščio*

1921 metų pavasarį dvi automatinės fotografavimo mašinos, neseniai išrastos užsienyje, buvo pastatytos Prahoje. Viename atspaude galėdavo būti šeši, dešimt ir daugiau to paties žmogaus atvaizdų.
Nunešęs tokią fotografijų seriją Kafkai, aš lengvabūdiškai pasakiau:
– Už keletą kronų gali nusifotografuoti iš visų pusių. Šis aparatas yra mechaninis „Pažink save“.
– Tu nori pasakyti, „Nepažink savęs“, – vos vos šypsodamasis pasakė Kafka.
Aš užprotestavau:
– Ką turi omeny? Fotoaparatas negali meluoti!
– Kas tau tai pasakė? – Kafka palenkė galvą prie peties. – Fotografija sutelkia mūsų dėmesį į paviršių. Dėl šios priežasties ji užtemdo slaptą gyvenimą, kuris prasišviečia pro daiktų kontūrus kaip šviesos ir šešėlio

žaismė. To neužfiksuosi net ir stipriausiu objektyvu. Tą reikia užčiuopti jausmu. [...] Šis automatinis aparatas nesustiprina žmogaus akių, o sukuria fantastiškai supaprastintą musės regą.

Iš Gustavo Janoucho *Pokalbių su Kafka*
(*Conversations with Kafka*)

Gyvenimas visad kunkuliuoja visame jo kūno epidermyje: vitališkumas pasirengęs atiduoti viską, kad užfiksuotų akimirką, trumpą, nuvargusį šypsnį, rankos krustelėjimą, bėglų saulės švystelėjimą pro debesis. Joks instrumentas, išskyrus fotoaparatą, nepajėgia užregistruoti tokių sudėtingų, efemeriškų reakcijų ir išreikšti visos akimirkos didybės. To negali išreikšti jokia ranka – protas negali išlaikyti akimirkos tiesos nepakitusios taip ilgai, kad lėti pirštai pažymėtų daugybę viena su kita susijusių detalių. Impresionistai bergždžiai bandė sukurti tokį žymėjimą. Sąmoningai ar nesąmoningai savo šviesos efektais jie stengėsi pademonstruoti akimirkos tiesą; impresionizmas visados siekė fiksuoti būties čia ir dabar stebuklą. Tačiau kol jie analizuodavo situaciją, momentiniai apšvietimo efektai dingdavo; todėl jų „įspūdis" paprastai yra tik vienas ant kito užklotų įspūdžių serija. Stieglitzui buvo parodytas geresnis būdas. Jis iš karto ėmėsi instrumento, kuris buvo jam sukurtas.

Paul Rosenfeld

Fotoaparatas yra mano įrankis. Juo aš suteikiu prasmę viskam, kas mane supa.

André Kertész

Dvigubas sulyginimas, arba apgaulingas sulyginimo būdas

Kiekvienas gali pasidaryti dagerotipinį savo portretą – anksčiau tai galėjo tik įžymybės; ir tuo pat metu daroma viskas, kad mes atrodytume visiškai vienodai, kad mums reikėtų tik vieno portreto.

Kierkegaard (1854)

Padaryti kaleidoskopo nuotrauką.

William H. Fox Talbot (pastaba, 1839, vasario 18)

SL 014. Leidykla „Baltos lankos“,
Mėsinių g. 4, 2001 Vilnius
http://www.baltoslankos.lt
baltos.lankos@post.omnitel.net
Spausdino AB „Vilspa“,
Viršuliškių sk. 80, 2056 Vilnius
Užsakymas407

Susan Sontag – viena žymiausių šiuolaikinių Amerikos rašytojų, išleidusi keletą pasaulinio pripažinimo susilaukusių romanų ir esė rinkinių. Čia pateikiamas rinkinys *Apie fotografiją* 1977 metais pelnė Amerikos knygos kritikų asociacijos apdovanojimą.

Ši knyga – ne fotografijos istorija, o bandymas apmąstyti problemas, kurias kelia fotografinių atvaizdų įsigalėjimas dabarties pasaulyje. Šešiose koncentruotose esė, kurios skaitomos beveik kaip grožinė literatūra, Susan Sontag daro vieną pjūvį po kito, nagrinėdama fotografijos atsiradimą ir raidą, raizgius santykius su daile, raštija, politika ir morale. Fotografija rašytojai yra modernybės simbolis ir drauge jos simptomas, atskleidžiantis tikrąją, dramatišką šiuolaikinių visuomenių būklę.

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikiniais humanitarinių mokslų pagrindais. Šios knygos leidimą ALF remia kartu su Vidurio Europos universiteto Vertimų projektu.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA



ISSN 1392-1673



Rekomenduojama kaina 14 Lt